EL ARTE DE RESISTIR

LO QUE LA *ENEIDA* NOS ENSEÑA SOBRE CÓMO SUPERAR UNA CRISIS

ANDREA MARCOLONGO

taurus

Andrea Marcolongo

El arte de resistir

Lo que la *Eneida* nos enseña sobre cómo superar una crisis

Traducción de Juan Rabasseda Gascón y Teófilo de Lozoya

taurus



A mi país, Italia


Lavinio
(Laurento)
Gaeta
Miseno
Cumas
Leucosia
Palinuro
Castrum
Minervae
Butroto
Hera
Accio
Léucade
Estrófades
Enéade
Troya
Antandro
Delos
Pergámea
Ústica
Élyma
Segesta
Trápani
Etna
Cartago

LA LECCIÓN DE ENEAS

Disce, puer, virtutem ex me verumque laborem, fortunam ex aliis.

Aprende, hijo, de mí el valor y el esfuerzo verdadero, de los otros la fortuna.

Aen. XII, 435-436

Si se pudiera resumir la historia de la literatura en una competición entre policías y ladrones, todos, por lo que parece y hasta ayer mismo, nos hemos puesto del lado de los ladrones. A la pregunta: «¿Cuál es tu héroe favorito?», no he oído nunca a nadie responder: «Eneas». Y eso que, durante algún tiempo, he vivido en Roma.

Si alguien tiene una impresión de Eneas, aunque sea lejana —cosa que no debemos descartar, porque lo más frecuente es que no tengamos nada que decir de él; la indiferencia es total—, esta es la del disoluto. La del empleado del Hado un poquito blando. La de quien, casi por casualidad, después de ser lanzado de aquí para allá por los dioses, de pronto se ve a sí mismo fundando un imperio sin saberlo. Y que, cuando le ocurre algo verdaderamente épico, como ser seducido por una irresistible reina de Cartago, dispuesta a entregarle sus dominios, escapa atemorizado. Por lo demás, ¿qué héroe se va a dar una vuelta por el Mediterráneo con las manos unidas en oración, sin contar con más fuerza que su *pietas*?

Durante mucho tiempo me he preguntado por las razones de los severos prejuicios que pesan sobre el personaje de Eneas y que harían de la *Eneida* un relato para los débiles de espíritu. Solo recientemente he comprendido que esa incomodidad mezclada con fastidio que se experimenta al leer el poema de Virgilio —o incluso solo cuando se oye hablar de

él— no va unida tanto a la figura poco majestuosa de Eneas como al momento en el que se lee la *Eneida*. Y a ese «recientemente» mencionado poco antes me veo obligada a añadir: por desgracia.

La *Eneida* no es un poema para tiempos de paz. Sus versos no son propios de un momento en el que las cosas transcurren sin tropiezo. Cuando todo marcha bien, la *Eneida* no puede ser más que un aburrimiento mortal (y menuda suerte la de los que, a lo largo de los siglos, han gozado del lujo de bostezar con sus hexámetros). Por desgracia, el canto de Eneas está destinado al momento en el que experimentamos la urgencia de tener que orientarnos en un después que nos aturde porque es distinto del antes en el que siempre hemos vivido. Por decirlo con el lenguaje de los partes meteorológicos: la *Eneida* es la lectura calurosamente recomendada cuando uno está en medio de una tormenta y, además, sin paraguas; en los días de sol sirve para muy poco o para nada.

Por lo demás, fue así desde el principio. Mejor dicho, era así incluso antes de empezar. Virgilio escribía sobre los trabajos de Eneas y, mientras tanto, intentaba mantenerse firme como mejor pudiera en aquel clima histórico en el que el Imperio romano levantaba con prepotencia la cabeza entre las ruinas de la república.

Sucedió en la Edad Media, cuando no se sabía adónde ir ni a quién pertenecía uno ni qué lengua hablar después del hundimiento del Imperio romano de Occidente: Rómulo Augústulo depuesto por Odoacro con un pellizquito en la mejilla. Así fue también en la Florencia de Dante, dividida, al igual que se separan las células, entre güelfos y gibelinos, entre blancos y negros, a la espera de la llegada, un siglo más tarde, de un Lorenzo el Magnífico. Y también se volvió a pedir cuentas a Virgilio entre los siglos XIX y XX, en un mundo suspendido entre la euforia dictada por la modernidad recién anunciada y el terror de descubrir muy pronto sus efectos colaterales: lo «nuevo» tiene siempre que aguantar un peso incalculable.

Por no hablar del más grande antes y después que divide la

historia humana en dos partes no comunicadas, a saber, el nacimiento de Cristo. Durante mucho tiempo se ha intentado encontrar el anuncio de la nueva era cristiana en los versos de Virgilio, superponiéndolos con el fin de dar unos cimientos concretos a lo que, por su propia naturaleza divina, no puede tenerlos, y que, por inaudito, aterra.

En el fondo, resulta natural. En tiempos de paz y de prosperidad, pedimos a Homero que nos enseñe lo que es la vida: justamente reclamamos algo más que una monótona serenidad en la que ir viviendo. Nuestro *thymós*, θυμός, por decirlo con los filósofos griegos, o sea, nuestro «impulso vital», nuestra hambre de vivir, galopa a velocidad de vértigo; y, si de verdad nos guía por dentro el auriga que Platón teorizaba en *Fedro*, es desde luego el caballo negro de la pasión el que ahora arrastra nuestro carro, y la racionalidad del caballo blanco puede quedarse muy bien esperando.

Sin embargo, con cada revuelta de la Historia el lector se apresura a dejar encima de la mesilla la *Ilíada* y la *Odisea*, y corre a buscar en la estantería la *Eneida*. Nuestro único impulso es el miedo y la necesidad desesperada de sobrevivir: nuestro auriga invisible ya no se plantea el problema de hacia dónde conducir el carro, sino el de cómo volver a ponerlo en pie después de haber volcado violentamente dejando cojos a los dos caballos.

¿Por qué no se nos ha dicho nunca esto acerca de la *Eneida*? En tiempos de guerra, no se elaboran, desde luego, exquisitas ediciones críticas. Y, en tiempos de paz, lo único que se quiere es seguir adelante, olvidar.

* * *

Sentados en la orilla, esperando a que pase el cadáver de otro, es más que legítimo que nos concedamos el lujo de escoger de qué lado ponernos, entre Héctor y Aquiles, u hojear el menú de las aventuras de Ulises, junto con sus mujeres. En cambio, si hay que luchar para que el cadáver que pasa junto al río no sea el nuestro, ahí es cuando necesitamos a Eneas. Y, sin embargo, ¿cómo, aun reconociendo que es muy necesario, no podemos dejar de detestarlo, un poco al menos? Pues porque el héroe de Virgilio no hace nada por consolarnos. Mejor

dicho, se atreve incluso a provocarnos.

La *Eneida* empieza sobre unas ruinas, las de Troya, y no hace más que desmantelar lo que creemos desear y sentir mientras estamos sentados sobre las nuestras. El miedo, sobre todo. Eneas sufre, sufre en cada uno de sus actos y, sin embargo, parece inmune al chantaje de la angustia. Justo donde nosotros nos quedamos consternados —y con toda la razón—, él sigue adelante y no deja de avanzar.

Llora muchísimo, como veremos. Pero al miedo responde siempre con la audacia. No se sustrae al deber de mirar de frente determinadas realidades espeluznantes. No duda en dar nombre a lo que hasta poco antes era desconocido para todos. En enfrentarse a fenómenos que nadie había vivido.

Eneas piensa, clasifica, se esfuerza por comprender. Recompone el magma indefinido del caos con el rigor de la racionalidad. Justo por eso, Eneas parece, a primera vista, tan detestable. Al igual que nosotros, no sabe qué hacer, pero lo hace. Al igual que nosotros, no sabe por dónde empezar, pero, incluso en la duda, empieza. Resulta irritante, es verdad. Porque no hace más que recordarnos la urgencia de tener que seguir adelante.

Además, Eneas no se corresponde en absoluto con el prototipo ya extinto del hombre fuerte (bienvenidos sean en este punto los prejuicios sobre él, si el reverso de la medalla es la dictadura). Es todo menos el «único hombre al mando» en manos del cual poner el peso de la nación que va a fundarse, para lavarnos nosotros las nuestras, liberados así de la responsabilidad de tener que pensar en ello.

Eneas no está al mando de nadie, salvo de un puñado de desgraciados como él. Ni siquiera es muy fuerte: en su viaje desde Troya hasta el Lacio no hace más que tropezar. Y tampoco está solo, pues viaja con un padre y un hijo a su cargo y lleva encima los Penates dentro de la bolsa. Si al menos tuviera un arma, una fórmula milagrosa, un superpoder que lo diferencie de nosotros, supervivientes comunes y corrientes, algo que nos libere de tener que llegar a la conclusión de que, si él puede, nosotros también podemos.

Ser Eneas significa solo una cosa. A la destrucción, responder: reconstrucción. Esa es su lección.

1
CÓMO NACE ESTE LIBRO

Todo dura —
todo perdura —
todo subsiste —
todo resiste —

GIORGIO MANGANELLI,
en «Appendice IIA», *Poesie*

La verdad es que yo no quería escribir este libro. En cuanto a Virgilio, habría preferido seguir con unas ideas confusas y titubeantes sobre él, sin tener la certeza de si su poesía me gustaba o si me parecía un aburrimiento mortal. Tal vez habría preferido seguir abriendo la *Eneida* por simple curiosidad cada tres o cuatro años, como he estado haciendo desde mis tiempos de estudiante, para apuntar en mis cuadernos de notas lo que había en el poema que no me cuadraba, remitiendo a una fecha imprecisa la obligación de comprenderlo.

En un determinado momento, incluso había intentado entender en serio a Virgilio, aunque solo fuera por cabezonería. Por aquella época no había sacado de todo ello más que notas dispersas, débiles intuiciones, para desarrollarlas quizá en algún proyecto de libro, remitido luego a una fecha tan lejana que había acabado por olvidar. Me faltaba la necesidad.

Después, durante las Navidades de hace un año, mientras me preparaba para mudarme de Roma a París, aquellos cuadernos de notas volvieron a salir de las cajas de cartón donde estaban guardados: los abrí otra vez con la curiosidad de contemplar cómo había sido yo desde la orilla de la persona en la que me había convertido. Me llamó la atención

ver que había intentado investigar cuál era el sentido de la *Eneida* mucho antes de clasificar mis razones absolutamente personales para amar el griego. Me llamó la atención sobre todo el hecho de tener que percatarme de mi fracaso. Al cabo de los años estaba más lejos que cuando había empezado, viéndome obligada a reconocer que todavía no había entendido nada del poema de Virgilio. Y, en vez de enfadarme conmigo misma y de obligarme a llegar hasta el fondo, me quedé deleitándome con mi superficialidad y me puse a burlarme de Virgilio; como, por lo demás, ha hecho tanta gente a lo largo de la historia.

No podemos olvidar que siempre hemos vivido en un tiempo tan distinto del actual por su peso específico que por entonces yo no disponía del tiempo necesario para entender la *Eneida* e, indudablemente, hasta hace pocos meses, a cualquiera le habría parecido una locura encerrarse en casa para hacerlo, y yo, desde luego, no tenía ninguna intención de ser la primera. Tampoco podemos olvidar que me venía estupendamente seguir viviendo sin haber captado todavía su significado, propósito eliminado de la lista de cosas que tenía que hacer, junto con, qué sé yo, leer todos los *Vedas*, mejorar mi español, aprender a bailar…, sabiendo que probablemente no habría hecho nunca ninguna de ellas, demasiado inmersa, como estaba, en la *hýbris* colectiva que obligaba a correr, a producir, a presumir, a viajar, a hacer y deshacer. En cualquier caso, no había nadie que exigiera a voces entender el sentido de la *Eneida*. Y tampoco nadie me lo exigía a mí: hacía siglos que el mundo seguía perfectamente en pie ignorando a Virgilio y a su Eneas, y en pie todos estábamos cómodos.

Un día, uno de los últimos que pasé en Roma, llevé aquel cuaderno de notas a mi editor a modo de reliquia, para reírnos juntos con los recuerdos de los que nos habíamos librado y de los libros que no habían llegado nunca a nacer. Me atreví incluso a decir: «¿Y si escribiera un libro sobre las buenas razones para odiar a Eneas?». Al cabo de poco tiempo, me encontré ante mis narices con la necesidad de Eneas. Puede que alguien hable de karma; yo hablaría más bien de pretensión de seriedad.

En ninguna parte estaba escrito ni asegurado que el mundo

en el que hemos nacido y en el que siempre hemos vivido iba a seguir levantándose cada mañana totalmente inmutable, mejor incluso que ayer.

Pero nos lo creíamos y nos lo asegurábamos unos a otros.

Además, Eneas no es el tipo de héroe que un buen día sale de los libros de texto para afincarse en nuestro imaginario. No es un Aquiles, que se convierte en arquetipo con cada envite que damos, ni un Ulises al que sacar a relucir en el momento oportuno para justificar nuestra sed de aventura. La *Eneida* tampoco es el libro ideal para tener encima de la mesilla y esperar que acompañe unos sueños plagados de imágenes: habitualmente permanece olvidado en las baldas más altas de la estantería, entre los libros que no van a volver a leerse nunca, pero de los que, por si acaso, no nos atrevemos a desprendernos.

A Eneas, sin embargo, uno se lo encuentra. Mejor dicho, tropezamos con él cuando está pasando. Siempre que no estemos ya hincados de rodillas. Chocamos con Virgilio cuando nuestro mundo, que creíamos inmutable y eterno, es el que se ha ido a pique. Y nosotros con él. De ese modo, aunque la conocía desde la época del instituto y en la universidad me había examinado incluso de Virgilio, me topé oficialmente con la *Eneida* durante los primeros días de marzo del 2020, a raíz del confinamiento sanitario impuesto por la pandemia.

Tal vez resulte extraño; y a la primera que le resulta extraño es a mí, cuando lo escribo. Pero fue entonces cuando por primera vez conocí a Eneas.

* * *

En un artículo titulado «Noi, Enea», que apareció en 1949 en la revista *La Fiera Letteraria*, el poeta Giorgio Caproni escribe:

> He estado en muchas ciudades de Italia, pero a Eneas no lo he visto en ninguna otra. Al menos no me he encontrado con el único Eneas posible, el único Eneas verdaderamente vivo en su soledad y en su humanidad. El único Eneas, en definitiva, que realmente merecía un monumento en medio de una plaza, símbolo único de toda la humanidad moderna, en estos tiempos en los que el hombre está verdaderamente solo en la tierra cargando sobre sus hombros el peso

de una tradición que intenta sostener, mientras que ella ya no lo sostiene a él, y llevando en la mano una esperanza todavía demasiado pequeña y vacilante para poder apoyarse en ella y que, a pesar de todo, él tiene que salvar.

La alusión que se hace al principio se refiere al pequeño monumento a Eneas que engalana la piazza Bandiera de Génova, obra de Francesco Baratta (1726). Se trata de una de las poquísimas estatuas dedicadas al héroe troyano que podemos ver en Italia, detalle que lo dice todo acerca de la relación, a medio camino entre el olvido y el fastidio, que siempre hemos mantenido con Virgilio, teniendo en cuenta que, según lo que dice la *Eneida*, Eneas fundó Italia *ex novo*.

Fue al contemplar el monumento genovés al desterrado que avanza penosamente cargado con su padre a hombros y llevando de la mano a su hijito, cuando Caproni decidió reunir tres poesías dedicadas al abatimiento de Italia durante la segunda posguerra bajo el título *Il passaggio di Enea* (1956). Y fue al releer el pasaje citado arriba —y, al comprenderlo, a mi pesar, por fin—, cuando la *Eneida* se me hizo de repente indispensable. Tanto que, algún que otro día de abril, me pregunté qué iba a ser de mí sin ella.

Porque, entretanto, esa «humanidad moderna» que avanza sobre sus propias ruinas de pronto éramos nosotros. Entonces, como Caproni, yo también «me he encontrado» con el único Eneas posible «en su soledad y en su humanidad».

Mientras, a mi alrededor, el mundo intentaba mantener un estilo de vida que ya no podía mantener y mientras toda esperanza era todavía demasiado frágil para poder hacer proyectos y previsiones, empecé a vislumbrar ese sentido de la *Eneida* que siempre había sido incapaz de comprender. Y, con él, se me manifestó también la necesidad de escribir sobre el asunto.

Volví a llamar por teléfono a mi editor, sin atreverme ya a reírme de Virgilio; por el contrario, alguna que otra vez, al releer la *Eneida*, he llegado a llorar. Y así nació este libro.

* * *

Infandum, regina, iubes renovare dolorem,
Troianas ut opes et lamentabile regnum

eruerint Danai, quaeque ipse miserrima vidi
et quorum pars magna fui.

Imposible expresar con palabras, reina,
la dolorosa historia que me mandas reavivar:
cómo hundieron los dánaos la opulencia de Troya y aquel reino desdichado,
la mayor desventura que llegué a contemplar
y en que tomé yo mismo parte considerable.

(*Aen.* II, 3-6)

Estas palabras pueden parecer desgarradoras, no me cuesta mucho trabajo creerlo. Desde luego, no tengo intención de hacer como Dido en los versos citados aquí arriba y *renovare dolorem* con el presente libro, por decirlo con las palabras de Virgilio, que se han convertido en una expresión muy conocida para designar al que se divierte metiendo una y otra vez el dedo en la llaga.

Por mi parte, soy consciente de que en verdad son pocos los que hoy siguen recordando lo que tuvieron que padecer estudiando la *Eneida*. Porque nadie se acuerda de que una vez la estudió. Sin embargo, todos hemos tenido que soportar, sobre todo, sí —y mucho—, el tedio, procurando seguir su argumento, o la humillación, al intentar declamar sus hexámetros con el ritmo adecuado. Pero —¡oh, maravilla!— nos olvidamos de inmediato de la *Eneida*, como si se nos hubiera permitido zambullirnos en el río Leteo, en cuanto llegamos a la última página.

Lo cierto es que el de Virgilio es un poema portentoso, cuyo conocimiento desaparece de inmediato después de haber cerrado los libros de texto de literatura, dejando en su lugar el más misterioso —y, sin duda, el más logrado— ejemplo didáctico de *tabula rasa*. De nada vale aducir pretextos. Es incluso un poco de cobardes intentar escaquearse y alegar a toda prisa, a modo de justificación: «¡Bueno, es que yo no hice el liceo clásico!». Siento comunicar a los más distraídos que la *Eneida* se estudia sobre todo en la enseñanza secundaria de primer grado, que todo el mundo ha tenido que cursar, aunque solo sea para cumplir con la obligación impuesta por la ley. En versión italiana, por supuesto, no en latín, desde luego (eso será más adelante, siguiendo el *cursus*

honorum escolar, si somos cabezotas y escogemos matricularnos en el liceo clásico. Y en la escuela media no es que se estudie poco y mal).[1]

En efecto, la *Eneida* constituye una sección fundamental del programa de esa materia llamada precisamente «épica», que es más épica (esto es, más legendaria) que el nombre que lleva, y cuyas nociones podrían resumirse, en aras de la *brevitas*, en la fórmula matemática del olvido de cualquier saber: «Se da en clase». Fijémonos bien en el verbo empleado: no se estudia, «se da», en el sentido de que te la dan hecha, de que te la fabrican, como quien dice. En concreto, se sientan las bases de la *damnatio memoriae* que sigue a la nota, apenas por encima del suficiente, recibida en el examen en clase.

Desde que descubrí las penalidades que la vida —¿o el Hado? Intentaré aclararme las ideas más adelante a lo largo del presente ensayo— infligió a Virgilio, no hago más que repetir «al final cambió de idea» a todos los que liquidan la *Eneida* con palabras de desprecio, como si fuera el supuesto producto de la propaganda de Augusto, un producto —dicen erróneamente— por lo demás poco logrado, si se compara con los modelos de referencia explícitos: la *Ilíada* y la *Odisea*. Ocasión de defender a Virgilio, por otra parte, que se me presenta muy rara vez, pues nadie ha tomado nunca la iniciativa y me ha citado la *Eneida* por la razón que sea (se deberá, qué duda cabe, a que me relaciono con las personas equivocadas). Y, cuando he sido yo la que ha citado la *Eneida*, los bufidos, las sonrisitas de compasión, las expresiones de disgusto, las disculpas citadas más arriba, que han seguido a mis humildes palabras, me han empujado enseguida a cambiar de tema (de todos modos, es algo que habrá ocurrido solo una o dos veces desde los tiempos de la escuela media).

Ha llegado, por tanto, el momento de hacer justicia y de reconocer a la *Eneida* su valor. Para ello, tendremos todos que refrescarnos la memoria. Antes de ponerme a escribir, yo también he tenido que hacerlo; yo, que casi me había olvidado de haber leído la *Eneida*.

* * *

Hay una curiosa escena en el canto IV de la *Odisea*. Al

término de un banquete en el palacio real de Esparta, Menelao y Telémaco —que ha salido de Ítaca para ir en busca de su padre— estallan en sollozos, abrumados por el recuerdo de las penalidades sufridas durante la guerra de Troya. Un dolor que la palabra compartida hace que sea, si acaso, más agudo. Entonces Helena vierte en el vino que están degustando su marido y los huéspedes de este una misteriosa droga egipcia, el *nepente*. Una poción que no elimina el dolor enseguida, pero que alivia los males al impedir que se siga recordando.

Pues bien, volver a leer la *Eneida* hace unos meses ha sido para mí como degustar la poesía de Virgilio sin haber diluido antes dentro de ella algún analgésico. No era, desde luego, la primera vez que leía el poema, ni mucho menos, pero sí la primera en la que he notado el tirón que se esconde debajo de cada uno de sus versos. A menudo me he preguntado qué era lo que antes me impedía entender la *Eneida*. Qué me impedía tenerla en cuenta y sentirla cerca de mí, más allá de la necesidad de conocerla al dedillo con vistas a un examen. La búsqueda de una posible respuesta a estas preguntas se convirtió para mí en una obsesión desde el momento en que, al volver a abrir el poema de Virgilio, me di cuenta de que no recordaba absolutamente nada de él, salvo alguna que otra imagen y la sucesión de los acontecimientos de la trama.

A decir verdad, volver a leer la *Eneida* la primavera pasada me ha desconcertado. Me parecía tener entre las manos un libro inédito, una historia jamás contada que me disponía a descubrir por primera vez. Me puse a contar a las personas más cercanas a mí lo que más me aterraba del contragolpe histórico que estábamos viviendo todos y lo hice con la *Eneida*. De forma inesperada nos entendimos y, si no mejor que antes, desde luego con mayor honestidad.

Los versos de Virgilio han sido una liberación. La de reconocer que el dolor duele y que, por eso, indigna; que el miedo no se va gritándole; que el cansancio tiene un peso indecible del que nos encantaría prescindir; que las cosas no marcharán siempre bien y que nadie que esté en su sano juicio aspira a ser un héroe si no lo obligan; y que una tragedia tiene poco de didáctico, a no ser que disfrutemos de ella en el teatro. Por fin la *Eneida* me ha parecido necesaria,

tras haberme resultado incomprensible y vacua durante años, solo debido al momento en el que la he vuelto a leer.

La emergencia vivida no me había arrebatado el nepente a mí sola, sino a toda una época histórica. Evaporada la anestesia con la que habíamos vivido todos hasta el día anterior, las circunstancias nos obligaban de repente a apretar los dientes y a aguantar el dolor. Sin embargo, nadie podía recordar cómo hacerlo, porque nunca nadie había experimentado semejante corte por lo sano. Y entonces, ahí estaba, Eneas, otra vez «de paso» tres mil años después. Y, en esta ocasión, no es sobre las ruinas de Troya sobre las que camina, sino sobre las nuestras.

* * *

Detengámonos un instante, antes de empezar. Si recordáis algo, lo que sea, de la *Eneida* (algo concreto, quiero decir, algo objetivo, no las habituales e insulsas trivialidades, propias de los concursos de la televisión o de los crucigramas, como: «El pobre Eneas, que escapa de Troya con su anciano padre a cuestas» o «La infortunada Dido, que se quita la vida por amor»), os lo ruego, olvidadlo durante un rato, al menos durante todo el tiempo que queráis dedicar a este libro; y, si os parece mucho, paciencia.

En cambio, si os habéis olvidado de todo —cesuras, figuras retóricas, referencias homéricas y posteriores recuperaciones de Dante—, mejor aún: resultará más sencillo y franco dejarse seducir, hasta el llanto, por uno de los asuntos humanos y editoriales más trágicos de la historia de la literatura. Aquí no hacen falta ni diccionarios ni paráfrasis: haced más bien acopio de empatía, de toda la que podáis. Siempre que la tengáis. Si no, volved a pensar en los momentos en los que fueron vuestras *res*, vuestras cosas y vuestros asuntos, las que os arrancaron lágrimas.

Lo que cuenta la *Eneida* —y lo que desearía contaros yo— no es la historia de Roma ni la de Eneas. Es la historia de un hombre. No del hombre antiguo, sino la del hombre contemporáneo, incluso la del hombre futuro, si se nos diera la posibilidad de saber algo sobre él. Siempre que no haya una importante diferencia en los sentimientos, un relativismo

en el dolor, y que, por tanto, quepa pensar que una derrota escuece de manera distinta en Troya, cuando es pasto de las llamas, o en el Foro de César, recién construido, en la convulsa Florencia de Dante o cuando se cruza una anónima puerta de embarque en el aeropuerto de Fiumicino.

En síntesis, la de la *Eneida* es la historia del ser humano como tal, con todo el cansancio que se le exige para vivir y para serlo, y que, aun así, combate, insiste, no desiste, y casi siempre derrocha cuanto tiene para seguir siendo el hombre que es. ¿Cuántas ciudades, cuántas casas, cuántos viajes de placer, cuántos amores, cuántas costumbres, cuántos amigos y enemigos, ideales políticos y sistemas filosóficos pueden sucederse en una sola vida? ¿Y cuántas energías pueden gastarse para todo ello? ¿Cuántas veces nos es dado, en una sola existencia, sentirnos decepcionados y, por tanto, tener que reaccionar?

¿Existe un número máximo de puñaladas establecido por principio? ¿Cien, mil, diez mil? ¿Existe un fallo que marque el límite, una reacción violenta *non plus ultra*, una caída tras la cual está permitido dejar de responder? ¿Qué aspecto y qué consecuencias tiene la decepción final, si es que esta llega alguna vez?

La *Eneida* cuenta cómo, de toda esa dispersión de vivencias, no es posible librarse nunca. Por el contrario, hay que resistir, una y otra vez. Hasta el final.

2
DERRAMANDO LÁGRIMAS
LA HISTORIA DE VIRGILIO Y DE LA *ENEIDA*

Mi paz mecánica, seca,
toda ella en posesión de la mano,
mi paz terrestre
sin ira, desconocida por los ángeles,
está enteramente en el blanco
lomo del libro,
la página rectangular
comas, mayúsculas;
la sutileza de la mente elude
en serenas perspectivas
los argumentos del infierno.

GIORGIO MANGANELLI, en *Poesie*

Llora Eneas. Y, mientras tanto, Troya, ya tomada, es pasto de las llamas.

También Virgilio deseaba ese mismo destino de fuego para la *Eneida*, cuando eran las instituciones republicanas de Roma las que habían quedado reducidas a cenizas.

Sunt hic etiam sua praemia laudi,
sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt.

Aquí también el mérito tiene su recompensa,
aquí también hay lágrimas para las desventuras,
la breve vida humana lancina el corazón.

Si «hay lágrimas para las desventuras» (*Aen.* I, 461-462), quién sabe cuántas derramaría el poeta mantuano en ocho o nueve años de incesante trabajo. Inacabado. Porque la *Eneida* no es más que un borrador. Un ensayo. Un primer trabajo en sucio. La *Eneida* no fue más que un intento. No logrado. Y que

Virgilio deseaba fervientemente destruir para impedir que llegara tal como estaba a manos de la posteridad. Esto es, a las nuestras.

DERRAMANDO LÁGRIMAS EN LA GALIA CISALPINA

> *Tantum magna suo debet Verona Catullo,*
> *quantum parva suo Mantua Vergilio.*
>
> Tanto debe la gran Verona a su Catulo
> como la pequeña Mantua a su Virgilio.

Si queremos ser puntillosos al parafrasear a Marcial (epigrama 195), más que a Mantua la deuda correspondería a la antigua Andes, cuyo territorio ha sido identificado hoy (aunque no de forma unánime) con Pietole, una localidad del municipio que lleva el nombre del autor de la *Eneida*: Borgo Virgilio. Fue esta aldea, ya desaparecida, la que vio nacer al poeta el 15 de octubre de 70 a. C.

Si la biografía literaria de Virgilio constituye un crisol de presagios, de coincidencias y de citas irrepetibles de la historia, experiencias todas rigurosamente vividas por él —vivió a caballo entre la república y el imperio, durante los años en los que Julio César y Octaviano Augusto ostentaron el poder, y murió, para que no faltara nada, poco antes del nacimiento de Jesucristo—, también su biografía humana, lo mismo que la *Eneida*, dio comienzo bajo el signo del llanto y las lágrimas.

Empezando por la etimología de su ciudad de origen. En efecto, parece que Mantua debe su nombre a la profetisa Manto, hija de Tiresias, el adivino tebano: de ella deriva también la palabra «mántica», del griego μαντικὴ τέχνη (*mantikễ téchne*), esto es, el arte de prever el futuro interpretando signos de diversa naturaleza. Tras huir de Tebas y andar errante largo tiempo, no se sabe muy bien cómo, sin decidirse entre quedarse en la soleada Turquía o en la baja llanura padana, infestada hoy, al igual que entonces, de pertinaces mosquitos, Manto optó por fundar Mantua llenando un lago cenagoso con sus propias lágrimas. Resultaría, pues, superfluo recurrir a los servicios de un

adivino para comprender bajo qué estrella vino al mundo Virgilio.

Según unos, su padre era alfarero; según otros, un labrador o un apicultor. De lo que no cabe duda es de que el hombre estaba lo más lejos que podamos imaginarnos del perfil de intelectual comprometido al estilo de Cicerón, que, justo por aquellos años (en 63 a. C., exactamente), ascendía al consulado a golpe de reprimendas y de discursos, con los cuales pretendía, entre otras cosas, ilustrar a sus contemporáneos y también a la posteridad sobre cómo debe funcionar el mundo.

El momento crucial en la vida de Marón *senior* tuvo lugar cuando logró casarse con Magia Pola, la hija de su patrón, lo que le permitió obtener como regalo el puñado de tierras sobre las cuales llevaba toda la vida partiéndose el lomo. Se trata de los mismos paisajes rústicos que Virgilio cantaría después en las *Bucólicas* y en las *Geórgicas*, y que no ahorrarían al poeta nostalgia, dolor y, finalmente, desilusión; en definitiva, más lágrimas.

Queda claro, pues, que todas las ambiciones de la familia, que acababa de convertirse en «propietaria» y, por tanto, se había vuelto un poquito «burguesa», fueron depositadas entonces en el pequeño Virgilio, cuyos brazos fueron apartados de inmediato de la agricultura y encadenados, en aras de la disciplina, a los bancos de la escuela. Fueron los libros y los estudios, primero en Cremona y luego en Milán, los que amortiguaron en los oídos del muchacho los gritos y el desconcierto encontrados en Roma, donde el primer triunvirato de César, Pompeyo y Craso (60 a. C.) estaba a punto de hundirse en las arenas movedizas de las guerras civiles.

Terminada con brillantes resultados la educación básica, Virgilio no habría podido escoger, a sus veinte años, un momento histórico peor para asomarse al escenario intelectual de la ciudad del *imperium sine fine*, «el imperio sin fronteras» (*Aen.* I, 279), prometido por Júpiter a Eneas y a sus descendientes. Y, sin embargo, las cosas se agravarían todavía más, como para confirmar que lo peor nunca tiene fin. Ni las lágrimas, añado por mi cuenta.

Fue así como en torno a 50 a. C. (o poco antes), un

muchacho nacido cerca de Mantua se presentó en Roma, en el elegante mundo de las escuelas de retórica, cargado de sueños, de esperanzas y de optimismo, y por eso mismo carente por completo de cualquier perspicacia para descifrar la precariedad política de su época.

* * *

Resulta obligado hacer en este momento una aclaración acerca de la oratoria de aquellos tiempos. Olvídense las voces incorruptibles de los griegos Lisias o Demóstenes desgarrando las tinieblas y las conciencias. En la Roma tardorrepublicana todo era retórica. El escenario político era tan convulso que no había ni siquiera el tiempo necesario para que sucediera cualquier cosa; y, si tenía que suceder algo, el hecho no era ya tal hecho: enseguida se convertía en su relato.

A cualquier individuo —o al menos a todo aquel que abrigara alguna ambición política (esto es, a todo el mundo menos a los esclavos, y muy pronto también a estos)— se le concedían al menos quince minutos de fama en el Foro para proclamar en voz alta lo que era justo o lo que era intolerable; al menos según él. El arte de hablar en público con discursos persuasivos y elocuentes, lo que en Roma se llamaba habitualmente el *ars dicendi*, estaba ya cada vez más alejado de la integérrima sobriedad consagrada por uno de los rétores más célebres y ejemplares de la historia: Catón el Censor. Por el contrario, la retórica estaba cada vez más cerca de ser un *show*; los discursos se habían vuelto espectaculares y los oradores se afanaban por afirmar cualquier cosa y su contraria mediante *performances* que atraían a un nutrido público, como si fuera un entretenimiento no muy distinto de cualquier número de circo, frente al cual la retórica se presentaba ahora como una alternativa *radical chic*.

Lo que contaba para la modesta familia Marón —y también lo que cuenta ahora para nuestra historia— era que la retórica se había convertido por aquel entonces en la única forma de progresar en las etapas previstas por el *cursus honorum* desde los tiempos en los que, según la tradición, fue pronunciado en Roma el primer discurso por Apio Claudio el Ciego, allá por 280 a. C. No queda el menor rastro de que

ningún cónsul empezara su carrera política sin pronunciar en el Foro al menos una oración bien articulada y bien declamada.

Fue, por ejemplo, con dos discursos, cuando menos sorprendentes, pronunciados entre el 81 y 80 a. C. —uno, el *Pro P. Quinctio*, con el que desafió y ganó al orador más célebre de su época, y el otro, el *Pro S. Roscio Amerino*, en el que defendía a un joven acusado de parricidio, también en este caso evidentemente con éxito—, como Cicerón se liberó con celeridad de la pequeña o, mejor, minúscula *nobilitas* de Formia a la que pertenecía (aunque, por desgracia, no se liberó de la voluminosa verruga en forma de garbanzo, *cicer*, que tenía en la nariz, y a la que debía su sobrenombre). Aun así, la diferencia de estilo de vida, de ambiente, de relaciones, en definitiva, de *milieu* humano y cultural que existía entre los orígenes de Cicerón y los de Virgilio era titánica.

Perfectamente razonable, pues, y en todos los sentidos comprensible —o, mejor dicho, digna de aplauso— fue la decisión de los padres de Virgilio, unos simples *parvenus*, de invertir todos sus recursos en la retórica y, además, en Roma, con el fin de asegurar para su hijo el mejor futuro posible, como tampoco tiene nada de malo hoy enviar a los vástagos más prometedores de la casa a Oxford, Cambridge, Harvard o a nuestra Università Bocconi, a estudiar *business, management, marketing* o *information technology*.

Sin embargo, una cosa era haber nacido, como Cicerón, en Arpino, en la periferia del Caput Mundi, es decir, no ya en la periferia de la capital de un estado, sino de la capital del mundo, el «máximo galardón de la guerra, tan fácil de conquistar», como definió Lucano a Roma en un verso de la *Farsalia* (II, 655); y otra muy distinta haber nacido en los alrededores de Mantua, rodeado de ingenuos pastorcillos y toscos jornaleros, en medio de campos húmedos y bochornosos, en la periferia de una pequeña ciudad de la periferia. Una ciudad que hacía menos de ciento cincuenta años que era romana: la Galia Cisalpina, dividida por el Po en Cispadana y Transpadana, no fue anexionada definitivamente al S. P. Q. R. hasta 190 a. C. El derecho romano llegó a ella menos de veinte años antes del nacimiento de Virgilio, en 89 a. C., por amable concesión del general Gneo Pompeyo

Estrabón (homónimo del geógrafo griego, mucho más conocido, aunque sin parentesco con él).

No hay demasiados motivos para mostrarnos irónicos y ninguno en absoluto para que seamos crueles con Virgilio, el cual, recién llegado a Roma, tuvo su primer momento de debilidad: el primero entre unos pocos, menos de un puñado, a lo largo de una vida amarga, que constituyó toda ella una desesperada resistencia. Las lenguas viperinas, que no faltan nunca en las biografías de los escritores que han dejado su huella en el gran libro de la literatura (su ausencia, por otro lado, es indicio de obras y de autores del todo prescindibles), insinúan que, cuando tuvo por fin que abrir la boca y pronunciar su primer discurso, a Virgilio le faltaron fuerzas para hacerlo. No se sintió capaz.

Fue presa del pánico, quedó confundido, se puso a hiperventilar, se le doblaron las rodillas (como ya reconoció Cicerón, con falsa modestia, por supuesto, que le ocurrió también a él). Se le olvidó todo o, más sencillamente, se le pasaron las ganas, quién sabe. Cerró la boca, si es que llegó a abrirla alguna vez, y permaneció en silencio ante la multitud. Solicitamos en este punto del lector la no muy común facultad de la empatía. No tanto para absolver a Virgilio (que, en cualquier caso, se recuperó después de la *débâcle* no ya con una, sino con tres obras que se hicieron inmortales) como para absolver todas nuestras secuencias mudas, entre las cuales las típicamente escolares son las menos bochornosas.

Si no queremos caer tan bajo y dar crédito a los maliciosos y a los envidiosos (que, por otra parte, siempre han representado una de las fuentes más elocuentes de la fragmentaria historia de la literatura clásica), y sin querer imaginarnos para Virgilio una derrota semejante, por más que fuera pública, no cabe duda de que el joven mantuano se sintió mal en Roma. Mejor dicho, muy mal. Y no solo por el carácter totalmente invivible de una ciudad de la cual parece que el caos es un elemento constitutivo, por no decir genético, como si este hubiera sido mezclado con la cal de sus cimientos el mismo día de su fundación por parte de Rómulo, el 21 de abril de 753 a. C. (Tenemos derecho a sospechar que el caos romano lo importó Eneas directamente de Troya). Todas las fuentes están de acuerdo a la hora de describir una

Roma caótica, ruidosa, sucia, maloliente y poblada por personajes equívocos: y estoy hablando de las fuentes antiguas, no de los improperios actuales contra tal o cual alcalde que lanzan los ciudadanos en la parada de un autobús que no llegará nunca.

Las mismas fuentes están de acuerdo en describir a Virgilio como un joven apacible, amable, de buenos modales, de sólidos valores filosóficos y de nobles ideales políticos. Ningún temperamento habría podido revelarse menos apropiado para Roma en el momento culminante de las guerras civiles, que concluirían rápidamente con el nombramiento de Julio César como *dictator* de por vida.

DERRAMANDO LÁGRIMAS EN ROMA

Quien ni siquiera se conmueve ante estos versos (*Buc*. I, 19-25) no se ha conmovido nunca en su vida:

> *Urbem, quam dicunt Romam, Meliboee, putavi*
> *stultus ego huic nostrae similem, cui saepe solemus*
> *pastores ovium teneros depellere fetus.*
> *Sic canibus catulos similes, sic matribus haedos*
> *noram; sic parvis componere magna solebam.*
> *Verum haec tantum alias inter caput extulit urbes,*
> *quantum lenta solent inter viburna cupressi.*

> La ciudad que llaman Roma, ¡oh Melibeo!, pensé yo, necio de mí, que era semejante a esta ciudad nuestra adonde solemos con frecuencia los pastores llevar los tiernos recentales destetados de las ovejas. De esta manera era como yo veía parecerse los cachorros a las perras y los cabritos a sus madres, así tenía por costumbre comparar lo grande con lo pequeño. Pero esta ciudad levantó tanto su cabeza entre las demás ciudades cuanto acostumbran entre las flexibles mimbreras los cipreses.

Todavía más conmovedora es la continuación de la historia de Virgilio; de ahora en adelante sus vivencias humanas se volverán inseparables de sus experiencias literarias. Tras dejar de lado cualquier tipo de ambición oratoria, al margen de cómo saliera aquella primera vez suya en el Foro, los primeros que abandonaron a Virgilio fueron sus padres.

Amargados y decepcionados al enterarse de que habían naufragado todas las esperanzas de progreso social depositadas en su hijo, no tenían ninguna intención de ver cómo naufragaban también allá lejos los pocos cuartos conseguidos a costa de tanto sudor. Cesaron, por tanto, de financiar la (poco dulce) vida romana de Virgilio, volcados como estaban, entre otras cosas, en su desesperado intento de preservar su pequeña hacienda de las confiscaciones que César había ordenado llevar a cabo para aplacar las apremiantes reclamaciones de resarcimiento planteadas por sus veteranos.

Tras quitarse la toga —si es que llegó a ponérsela alguna vez—, Virgilio no se plegó al chantaje económico de sus ancianos padres. Ya había decidido qué «quería ser de mayor» y cuál era el fin último de su existencia: la literatura. Una elección que, según parece, provoca, tanto hoy como ayer, las lágrimas, casi siempre histéricas, de aquellos a los que es comunicada semejante decisión. No se trata de las *lacrimae rerum* virgilianas; se trata solo de la postración fatal que se abate, deprimiéndolos mortalmente, sobre aquellos a los que es anunciado el deseo de consagrar la vida de uno a las letras clásicas. Poca importancia tiene que, por aquel entonces, el griego y el latín no fueran lenguas antiguas, sino totalmente vivas, modernas y contemporáneas.

Puede que Virgilio se librara al menos del actual sarcasmo que rodea a las llamadas «lenguas muertas», pero, sin duda, debió de verse obligado a escuchar el manido catálogo de apocalípticas preguntas que le cae encima a aquel de decide emprender los estudios humanísticos: «¿Y eso para qué sirve? ¿En qué me he equivocado contigo? ¡Precisamente clásicas en estos tiempos! Pero un trabajo de verdad se encontrará, ¿no? Sí, pero luego… ¿qué vas a hacer? ¿No querrás dedicarte a la enseñanza? El futuro es digital, ¡es smart!».

Virgilio quería ser poeta y, en efecto, a eso se dedicó: confirmando mi experiencia, según la cual la parte más difícil de los estudios clásicos no es ya el estudio de las lenguas clásicas en sí mismo (estudiar química o arquitectura es igualmente difícil, supongo), sino aguantar las preguntas que rodean a las lenguas clásicas. Y las consiguientes burlas, por supuesto. Porque no es solo que te pongan una mala nota en

una traducción lo que escuece, sino, además, tener que oír que te digan que, por mucho que fuera impecable, esa traducción, en cualquier caso, no vale para nada, porque, en un sistema educativo actual, desarrollado, en sintonía con el mercado, las lenguas clásicas son algo totalmente inútil. (Así es como he llegado a la conclusión de que el primer enemigo de los estudios clásicos son las opiniones superficiales y burdas acerca de las lenguas clásicas).

Ese escozor, sin embargo, estructura, corrobora, fortifica y regala un instrumento estratégico extraordinario: el efecto sorpresa. Al término de los estudios humanísticos, tiene algo de glorioso asombrar a los que nos rodean y demostrarles que somos capaces de realizar algo bueno y grande, y, de paso, acallar las burlas del público que, desde las gradas, siempre ha apostado por la derrota, por la catástrofe, por el paro garantizado y el consiguiente morir de hambre.

De hecho, quienes eligen el camino de las lenguas clásicas y lo recorren a pesar de las opiniones ajenas (que, por lo demás, no ha pedido nadie) —encontrando muy pocas veces a alguien que los apoye, los anime, o incluso los aplauda como es debido— desarrollan con los años una obstinación y una fidelidad a sí mismos que son capaces de aumentar de forma exponencial las posibilidades de éxito, con independencia de lo que se elija hacer después. Ya sea descifrar estelas bizantinas, inventar Facebook, como ha hecho Mark Zuckerberg, gran admirador de Homero, o dedicarse a la enseñanza (la profesión más noble y digna que existe, la única inversión con rendimiento garantizado). O escribir libros… dedicados a los inolvidables paisajes rurales de la baja llanura padana, por ejemplo.

Eso hizo Virgilio con sus *Bucólicas*. Y lo consiguió, además, a pesar de todos los cenizos que tenía alrededor.

* * *

Fueron sus *églogas* o *éclogas* —del griego ἐκλογαί (*eklogái*), «poemas escogidos»—, de ambiente pastoril, las que, en el año 39 a. C., permitieron a Virgilio afianzarse en los ambientes literarios en calidad de poeta. Pero, sobre todo, fue así como sobrevivió emocionalmente al colapso de la

república de Roma y al comienzo de otra guerra civil en el espacio de poquísimos años. Algunos escogieron el exilio voluntario, como Cicerón, que huyó de la decepción de sí mismo antes de ser brutalmente decapitado. Otros echaron mano al escudo y otros optaron por el suicidio.

Y hubo quienes, como Virgilio, escogieron la dignidad de la poesía. A menudo —casi siempre— lo único de las *Bucólicas* que se nos queda en la memoria es el primer verso de la égloga I, justo aquel con el que nos iniciamos en el colegio tanto en la poesía de Virgilio como en la métrica del hexámetro latino. De ese modo, lo que permanece indeleble en nuestra mente es *Títyre, tú patuláe recubáns sub tégmine fági*, pronunciado rigurosamente todo de una vez y de golpe, acabando todos por ahogarnos a fuerza de repetirlo de memoria y de tropezar con los acentos como si tuviéramos un ataque de hipo.

No, Virgilio no cayó presa de un ataque de nostalgia por la autenticidad rural de su tierra de origen. Y tampoco estaba dispuesto a abandonarse a la literatura carente de todo compromiso, cultivada al margen de cualquier fin último, aparte del mero placer formal, aunque, en cualquier caso, no desaprovechó la ocasión erudita de enfrentarse a la poesía alejandrina de Teócrito. Las *Bucólicas* fueron la forma en verso que Virgilio encontró para examinarse a sí mismo, cuando ya se había convertido en un hombre hecho y derecho, y de analizar las decisiones tomadas hasta ese momento.

El balance final decretó: fracaso y lágrimas. ¿Por qué no encontraba alivio alguno a sus angustias en la filosofía, que tanto había estudiado? Nada parecía resultarle útil: ni el estoicismo, del que había tomado prestado un sentido del deber casi religioso, ni el epicureísmo, con sus valores de comunión y solidaridad. Ante sus ojos se abría el vacuo espectáculo de la fe tradicional, vilmente reducida a fórmulas canónicas y a ritos mecánicos, y el de los groseros escombros de la política, convertida esta solo en guerra y mercadeo.

El que piensa, «necio de mí», parafraseando los versos citados un poco más arriba (*Buc.* I, 19-20), no es solo el pastor Melibeo, que cuenta a Títiro la amarga decisión que ha tomado de abandonar el campo para trasladarse a Roma. Es

sobre todo Virgilio. El «cachorro» perdido es él mismo, que confiaba en la existencia de un orden encargado de dictar el rumbo de los acontecimientos. Él es el «cabrito» que creía que el rigor moral era el eje central y la medida de todo, como en la vida del campo y de la periferia. Roma, en cambio, le resulta desmesurada, al igual que su soberbia, una ciudad sin parangón que levanta exageradamente «la cabeza entre las demás ciudades».

El día de los idus de marzo Julio César cayó. Con él cayó en Virgilio toda la confianza que pudiera tener. Y mientras tanto podía verse cómo «las estrellas caen precipitadas desde el cielo y que, detrás de ellas, en las sombras de la noche, una larga cola de blancas llamas aparece» (*Georg.* I, 365-367).

Fue con estos siniestros presagios con los que, entre 44 y los primeros meses de 43 a. C., Virgilio emprendió el triste regreso a su Andes natal. Allí descubrió que, durante su ausencia, las tierras de la familia habían sido expropiadas del todo por aquel al que César había escogido como heredero: su hijo adoptivo Octaviano.

DERRAMANDO LÁGRIMAS ENTRE AMIGOS

Postera lux oritur multo gratissima; namque
Plotius et Varius Sinuessae Vergiliusque
occurrunt, animae, qualis neque candidiores
terra tulit neque quis me sit devinctior alter.
O qui conplexus et gaudia quanta fuerunt.

Amanece el siguiente día, con mucho el más dichoso, pues en Sinuesa nos salen al encuentro Plocio, Vario y Virgilio, las almas más puras que la tierra ha dado, y a quienes nadie quiere más que yo. ¡Oh, qué abrazos hubo y qué alegrías!

HORACIO, *Sátiras* V, I, 39-43

La poesía no había puesto en manos de Virgilio únicamente preguntas sin resolver. Le había proporcionado también amigos sinceros a quienes planteárselas. Si bien ya en torno a 50 a. C., siendo un muchacho, había conocido en Roma a

literatos como Cornelio Galo, su amigo más querido, Vario Rufo, Plocio Tuca, Asinio Polión (a través de él, cesariano ferviente en la Galia Cisalpina en tiempos de la primera guerra civil, Virgilio intentó interceder para evitar la confiscación de sus tierras), la *Sátira* V de Horacio no deja lugar a dudas.

La amistad que unía a los poetas más brillantes de la Roma a punto de entrar en la nueva era no tenía nada que ver con el entusiasmo —o con la desesperación— juvenil. Quince años después de la llegada de Virgilio procedente de Mantua, nos encontramos en 37 a. C. a los amigos en marcha por la vía Apia, en dirección a Bríndisi, con la ambiciosa intención de que Octaviano entre en razón y empujarlo a hacer las paces con Antonio (el tercer miembro del triunvirato, Lépido, ya había quedado relegado a un papel marginal de comparsa, algo que, por lo demás, había sido desde el primer momento).

No está claro con qué armas habían pensado los poetas que iban a convencer al que ya era casi Augusto de que enterrara el hacha de guerra; está claro, en cualquier caso, que la perspicacia política, para la cual ya Virgilio había mostrado muy poca aptitud en el pasado, no había mejorado demasiado con los años. Y poco importa que llegaran tarde a Bríndisi, cuando Antonio estaba ya en Tarento y había alcanzado un apresurado acuerdo con Octaviano (para comprobar lo sólido que era bastará recordar todos los altercados que condujeron al ajuste de cuentas final, que tuvo lugar en la fatídica batalla de Accio en 31 a. C.).

De lo que no cabe duda es de que en aquel viaje no faltaron el vino, los entretenimientos y los paisajes de una Italia provincial de una belleza tremenda, aparte de la consolidación de una amistad que sería para Virgilio la única certeza de la vida, hasta su muerte, y, como tendremos ocasión de descubrir, incluso más allá de la muerte. Gracias a la citada sátira de Horacio (véase la alusión a Sinuesa, actualmente Mondragone, ciudad situada en la frontera entre el *Latium adiectum*, el «Lacio añadido» al que siempre había sido romano, y Campania) tenemos también la confirmación de que, por aquel entonces, Virgilio ya se había trasladado de manera estable a Nápoles. Esta ciudad, con su golfo acariciado por un aire siempre suave y con sus animados

círculos filosóficos, se convirtió en la patria de adopción de Virgilio, en su refugio definitivo frente a los agobios de la época.

Sería en Nápoles donde, durante los años siguientes, se dedicaría a la redacción de las *Geórgicas*, un poema épico-didáctico en hexámetros inspirado en la obra de Hesíodo. De los cuatro libros de los que consta dos están dedicados a la agricultura y dos a la cría de ganado. Sin embargo, cierta oscuridad, como una especie de hollín, había empezado a ensombrecer los versos de Virgilio. Ya había visto muchas cosas y había sufrido muchas otras, pues [*sed*] *fugit interea, fugit inreparabile tempus*, «[pero] huye entre tanto, huye el tiempo irrecuperable» (*Georg.* III, 284).

La naturaleza no es ya en este poema la fuente virginal e idealizada de la que solo mana belleza, como sucedía en las *Bucólicas*. Ahora, para ser domada, exige constancia, fatiga, sudor y no pocos varapalos. Y también para sacar cualquier cosa buena. Justo lo mismo que la vida había exigido a Virgilio.

* * *

Cualquiera que conozca la amargura de las *lacrimae rerum* sabe que de nada vale el poder retrospectivo de la memoria. Mirar atrás y preguntarse cómo habrían podido ir las cosas si…

Es un poder infiel. No añade ni quita nada a lo real. No absuelve ni condena. Si acaso, añade más lágrimas.

Sobre la historia de Virgilio solo podemos preguntarnos qué pasó a continuación, o sea, después de 29 a. C., cuando la composición de las *Geórgicas* ya había sido concluida y un amigo muy influyente le sugirió que ofreciera el poema ni más ni menos que a Octaviano. Ese amigo era Mecenas, el noble de antiguo linaje etrusco cuyo nombre, por antonomasia, siguen llevando todos los patronos de artistas e intelectuales de distinta naturaleza.

Siendo honestos, deberíamos decir que, más que un literato, Mecenas era un intrigante. En definitiva, un «humanista» en sentido muy, pero que muy amplio; tal vez hoy lo calificaríamos de «lobista». He aquí cómo lo describía

el historiador Veleyo Patérculo (*Historia romana* II, 88): «Cuando la situación exigía vigilancia nocturna, sabía soportar el sueño y actuar con prudencia, pero en cuanto podía verse libre, se dedicaba al ocio y a los placeres casi más que una mujer». La posición privilegia de confidente privado y de consejero político del *princeps* proporcionaba a Mecenas todo tipo de ocasiones para ejercer el oficio del poder en una fase histórica de Roma como la que siguió a la batalla de Accio, en la que todo el poder se concentraba solo en un bando. Y solo en un par de manos.

No tenemos más remedio que reconocer que la cita —hoy la llamaríamos la audición o la prueba de *casting*— que Mecenas organizó para conceder una oportunidad a Virgilio es una de las situaciones más singulares de la historia. Por supuesto, se trataba de encontrar un hueco en la agenda del jefe del *imperium* más grande de la ecúmene conocida hasta entonces, en el calendario del hijo adoptivo de aquel *Divus Iulius* que, por medio de una apoteosis, había entrado directamente a formar parte del panteón romano. Se trataba de conseguir la protección (y el consiguiente patrocinio, también económico) del *dictator* perpetuo que, al cabo de poco tiempo, se convertiría en el primer emperador de la historia de Roma, y, por tanto, en el verdugo de la república romana.

Aun así, no se ha conocido nunca el caso de un poeta con grandes expectativas que casi logra engatusar al soberano, obligado este a permanecer en cama a causa de una gripe, leyéndole de cabo a rabo en voz alta un poema de más de dos mil hexámetros. Y, sin embargo, eso fue lo que ocurrió.

Forzado a detenerse en Atela al volver de la campaña de Oriente a causa de una indisposición pasajera, Octaviano se tragó las *Geórgicas* enteras (no nos es posible saber si debido al interés o al aburrimiento de la convalecencia). Declamadas de principio a fin por el propio Virgilio, aunque parece ser que, en ocasiones, Mecenas se turnó en la lectura cuando el poeta tenía necesidad de recobrar el aliento. El resultado fue que Octaviano quedó totalmente cautivado.

Cuando, una vez curado, reemprendió la marcha hacia Roma, el *princeps* ya había asignado a Virgilio la tarea de cantar la gloria pasada, presente y futura de Roma.

Escribiendo una obra más grande y más inmortal que la *Ilíada* y la *Odisea* juntas.

Cualquiera dotado de un poco de sentido común habría rechazado semejante encargo, aunque solo fuera por respeto a Homero. Pero Virgilio lo aceptó.

* * *

Dos años más tarde, el 16 de enero de 27 a. C., Octaviano se convirtió en el Augusto, el hombre que iba a «incrementar» —el título deriva del verbo latino *augeo*, «aumentar»— la gloria, la riqueza, el bienestar, la paz y el poder de Roma y de sus ciudadanos.

Tres años más tarde, en 26 a. C., Galo, el fiel amigo de Virgilio al que iba dirigida la égloga X de las *Bucólicas*, y cuyo nombre aparecía a modo de dedicatoria al final de la obra, se suicidó a raíz de las acusaciones políticas vertidas contra él, que siguen siendo desconocidas. No nos ha llegado nada de Galo, ni un solo comentario, ni un mínimo susurro, nada. El Senado —lo poco, por no decir nada, que quedó de él bajo Octaviano— decretó contra él la *damnatio memoriae*. También Virgilio se vio obligado a expurgar y a sustituir los versos que le había dedicado en las *Geórgicas*.

Mientras tanto, a las cartas con las que el Augusto lo acosaba preguntándole, lleno de impaciencia, si podía ya leer algo del nuevo poema, Virgilio respondía que estaba solamente al principio, y que tuviera paciencia. Pero el poeta hacía ya mucho tiempo que había dejado de querer escribir la *Eneida*.

DERRAMANDO LÁGRIMAS ENTRE LAS LLAMAS

> *Mantua me genuit, Calabri rapuere, tenet nunc Parthenope; cecini pascua, rura, duces.*
>
> Mantua me engendró, Calabria [la comarca del Salento] me arrebató la vida, y ahora me guarda Nápoles: canté pastores, campos, caudillos.
>
> Inscripción grabada en la tumba de Virgilio, Parco

Se llama exaltación cuando no es más que necesidad de creer. Virgilio tenía una desesperada necesidad de depositar su esperanza en algo, y, sobre todo, en alguien. De fijar en verso el final de aquella penosa edad de hierro en la que había nacido y durante la cual había vivido. De celebrar con la poesía el inminente nacimiento del *puer* cantado en la égloga IV de las *Bucólicas*, el niño que iba a traer consigo la esplendorosa luz de la edad de oro. Después de tantas lágrimas, la temporada de la *iustissima tellus* (*Georg.* II, 460), el amanecer de un mundo dominado finalmente por la Justicia estaba a punto de comenzar. En adelante, la vida de los hombres, destinados a degustar, en solidaridad y comunión unos con otros, los exquisitos frutos de Roma, sería gobernada para siempre por el Orden, la Ley y la Paz. Y, de todo ello, Octaviano era el epicentro establecido por el Hado.

Es verdad, en efecto, que en 29 a. C. Virgilio había dicho que sí a la *Eneida*. Y también es verdad que casi inmediatamente después dijo en su interior que no, aunque se guardó muy mucho de comunicárselo al Augusto. Por lo demás, ¿cómo llevar la contraria a un semidiós, hijo del dios César, y que, entre otras cosas, hacía poco que se había inventado el oficio de emperador? Tito Livio, por ejemplo, contemporáneo de Virgilio, prefirió publicar los libros de *Ab Urbe condita* que trataban de Augusto solo después de la muerte del *princeps*, acaecida en 14 d. C., e incluso un siglo más tarde, Tácito consideró prudente empezar sus *Anales* a partir de esa fecha.

A veces el silencio de la historia contribuye a tender un piadoso velo de decoro. Nos hemos librado así de los cuchicheos de toda la clase intelectual romana que, con los ojos inyectados en veneno, debió de murmurar durante un siglo por lo menos eso de «ya sabíamos nosotros que la cosa iba a acabar así». Baste recordar a Ovidio (*Tristia* II, 533), el cual, dirigiéndose a Augusto, llama al poema de Virgilio «tu Eneida», en el sentido de que Octaviano se había comprado el trabajo de Virgilio. Pero Virgilio no era de nadie, quizá ni siquiera de sí mismo. Una vez más, a aquella enésima

decepción del Hado no pudo más que oponer resistencia. Y poesía.

No solo nos dejó una *Eneida* inacabada y, por tanto, según él, impublicable. En las partes acabadas, nos la legó, además, en forma un poco chapucera.

Si hubo un campo en el que Virgilio pudo competir seriamente con Homero fue en el de la perfección formal; y, además, según algunos, ganándole; pero no voy yo aquí a asumir la responsabilidad del papel de árbitro. Baste saber que, si no en el fondo, al menos sí en la forma, los dos poetas participaron —a golpe de hexámetros— en el mismo campeonato. Y, sin embargo, la que ha llegado a nuestras manos es una *Eneida* en bruto. Una *Eneida* en la que falta una frase entera y, por consiguiente, todo el periodo carece de sentido (el verso 340 del libro III). Una *Eneida* de la que Virgilio eliminó pasajes enteros —veinte versos ni más ni menos, del 567 al 588 del libro II, de los que podemos hacernos una idea por retazos de comentarios de la época— y se olvidó de sustituirlos, dejando el espacio en blanco, como cuando en un examen de clase no sabemos la respuesta a una pregunta.

Casi no pueden contarse las incongruencias internas, las anticipaciones de sucesos que luego no tendrán lugar y las historias que ocurren, pero que enseguida se dejan de lado sin que lleguen a realizarse. Incluso las rutas indicadas por el Hado de vez en cuando se enredan, se vuelven imprecisas, como si ni siquiera la fortuna supiera muy bien adónde ir a parar: véase, por ejemplo, el verso 7 del libro III, que refiere la partida de Eneas y de los prófugos troyanos *incerti quo fata ferant*, «sin saber adónde nos conducen los hados». Es inútil, y además ingenuo, atribuir lo que no fueron equivocaciones a lo que no fue distracción. ¿Cómo puede justificarse como una simple errata, por ejemplo, el incongruente nombre del hijo de Eneas, del que derivaría la gloria eterna de Roma? No se trata de un detalle baladí: es el sentido y el fin último del poema. En la *Eneida* unas veces (I, 267) se llama Julo, como la *gens* Julia, a la que pertenece Octaviano; otras (VI, 760), Silvio; y, en otras (VI, 764), Eneas muere antes incluso de verlo nacer. Y por eso aquí, o sea, fuera de la poesía, ese descendiente debería llevar solo un nombre, ni siquiera

demasiado disimulado: Augusto.

¿De verdad podemos hablar de ligereza, de despreocupación o de torpeza al referirnos al poeta que perdió sus años y su vista baqueteando *Bucólicas* y *Geórgicas* con un *labor limae* a medio camino entre lo riguroso y lo perverso? Pues no, no podemos.

En la vida, o se es como Penélope —se destruye para fingir que se reconstruye y se sigue a la espera—, o se destruye y ya está, para no esperar nada más. Como Virgilio.

* * *

Lo suyo no fue un momento de flaqueza. Tampoco un abatimiento pasajero o un mal día de un mes aciago de un año infausto. Tampoco pudo ser un arranque de ira en un hombre como él, que nunca en su vida se había concedido el lujo de la rabia. Cuando caía, Virgilio escupía lágrimas y sangre y volvía a levantarse. No sabía hacer otra cosa.

Que Virgilio había dejado casi de inmediato de creer en Augusto no solo lo demuestran sus perentorias manifestaciones cuando estaba a punto de morir: que nadie tuviera la osadía de publicar el poema tal como estaba (cosa que, por el contrario, alguien tuvo enseguida la osadía de hacer); sino que lo demuestra sobre todo la reticencia —la decencia— de Virgilio, que hizo de Octaviano la gran figura ausente del poema, cuando estaba previsto que fuera su protagonista (y el pagano).

Doce son los cantos que componen la *Eneida*. Pero en total solo se conceden tres referencias a la exaltación de Augusto (las veremos con más detalle en el capítulo dedicado a Virgilio como «ministro de Cultura» sin él saberlo). Y todas ellas tienen que ver solo con los tres primeros meses —o incluso menos— de todo el principado. De los otro ocho o nueve años de historia de Roma, durante los cuales Virgilio trabajó en la *Eneida* antes de morir, no hay ni una sola alusión. Como si para Octaviano el tiempo se hubiera detenido en el triunfo de Accio de 31 a. C. Como si luego no hubiera sucedido nada.

Sin embargo, el tiempo no se había detenido en absoluto después de Accio. Era mucho lo que había sucedido desde

entonces. Pero, sobre todas las cosas, Octaviano deseaba su *Eneida*.

* * *

> Había acordado con Vario, antes de abandonar Italia, que, si algo le ocurría, quemara la *Eneida*; pero aquel se negó rotundamente a hacerlo. En sus últimos momentos pedía insistentemente sus escritos para quemarlos él mismo; y aunque nadie se los entregó, no tomó en su testamento ninguna provisión sobre la *Eneida* en particular. Por lo demás legó sus obras al mencionado Vario y a Tuca, con la condición de que no publicaran nada de lo que él no había publicado.
> Vario publicó la *Eneida* con la autorización de Augusto; solo la corrigió por encima, dejando los versos incompletos tal como estaban.
>
> *Vida de Virgilio*, de Elio Donato, que en el siglo IV recurrió a la biografía escrita por Suetonio, por lo que a menudo se la llama también *Vida de Virgilio*, de Suetonio-Donato, 39-41.

Para un escritor que desee sustraerse a los compromisos adquiridos no hay mejor disculpa que alardear de viajes, investigaciones, exploraciones, caminos, escaladas, o retiros espirituales, con el fin de «meterse en el personaje». Poco importa que en la mayor parte de los casos un determinado personaje, la trama entera del libro, quizá incluso la idea de fondo de la obra, tengan todavía que ser escritos, tengan todavía que ser pensados. A los escritores se les suele abrir cualquier puerta, con una reverencia. Se les suele perdonar cualquier extravagancia en nombre del arte, y fingir que no se ha visto ningún tipo de acto nefando; pero eso se llama hipocresía.

Lo cierto es que, en torno a 21 a. C., a Virgilio se le ocurrió la idea —tuvo la necesidad— de quitarse de en medio e irse de Italia. Y alejarse durante un tiempo de las apremiantes peticiones de Augusto, que reclamaba el poema con el que iba a dar comienzo a la operación de propaganda cultural más importante de la historia. La paciencia del emperador estaba agotándose.

Virgilio respondió que iba a marcharse a Grecia para reconstruir el rastro de Eneas y comprobar algunos detalles del poema: para resultar creíble se justificó diciendo que no quería pecar de superficialidad al contar el viaje del exiliado de Troya (él, que había confundido a sabiendas el nombre de su hijo).

No está claro qué rastro esperaba encontrar Virgilio en Atenas, qué huellas pretendía seguir de un personaje que era ya de segunda fila en Homero: segundo entre los troyanos, por detrás de Héctor (*Ilíada* XVII, 513), y quizá incluso mal visto por Príamo, la *Ilíada* hace solo algunas alusiones rápidas a Eneas, como caudillo de los dárdanos, aliados de los troyanos, para dejar de inmediato espacio a la profecía acerca de su futuro. Después de pasar tres años entre Grecia y Asia Menor, lo que Virgilio se encontró fue una enfermedad mortal, como consecuencia tal vez de una insolación.

El que acudió en su ayuda fue Augusto, que se lo llevó, ya a punto de morir, de vuelta a Italia (no nos es dado saber si más interesado por la salud del poeta que por la de la *Eneida*). Virgilio murió poco después de desembarcar en Bríndisi el 21 de septiembre de 19 a. C. Sus restos mortales fueron sepultados en su amada Nápoles, ciudad en la que su epitafio (dictado, según la tradición, por él mismo en su lecho de muerte) resuena todavía por su nitidez y brevedad.

Sin embargo, la historia de la *Eneida* no había acabado, ni mucho menos.

Mejor dicho, estaba a punto de comenzar.

Las fuentes hacen el papel de delatoras y dan los nombres de Tuca y Vario. Ellos serían los amigos que traicionaron las últimas voluntades de Virgilio, expresadas para evitar equívocos antes de morir, como confirma el pasaje de Elio Donato citado más arriba. Sea quien fuere el traidor, la orden llegó de Augusto, que no dudó en dar la *Eneida* a la imprenta.

No iba a ser la falta de un puñado de versos lo que estorbara el camino de una gloria eterna. La suya, por supuesto.

* * *

Y así fue. Así es. Y quizá, todavía durante algún tiempo, así será. Virgilio, el que siempre fue vencido por la vida, venció por primera vez. No necesitó ni siquiera darle muchas vueltas ni luchar. Desde el año 19 a. C., la Eneida es un best seller imperecedero que entra en las casas de todos los estudiantes, desde la Roma augustal, pasando por el Renacimiento, hasta la época actual. Desde entonces, ningún programa escolar ha dejado de considerarla una parte fundamental del saber, junto con la *Ilíada* y la *Odisea*. Su mayor fan, casi un ultra, como veremos, fue Dante Alighieri, que definió a Virgilio como «aquel sabio gentil, que todo supo» (*Infierno* VII, 3).

Lo que no consiguió la lucidez del poeta a la hora de la muerte, lo pudo la locura de Calígula. Fue el emperador chiflado el que, tras prender fuego a todo lo que había sido de Augusto, destruyó también la biblioteca en la que estaba expuesto a la vista del público el manuscrito de la *Eneida* con la firma de Virgilio.

3
NO QUÉ HACER, SINO CÓMO HACERLO
EL PAPEL DEL HADO EN LA *ENEIDA*

Deseaba verte:
deseo la fantasía de tus cabellos
inaugurando gritos
de libertad en horas demasiado lentas; la revuelta
de tus puños terrestres
que mueven inicios de banderas,
y acusan la dilación, la desesperación
cauta, el tiempo.
Me hace falta el grito de una mirada
y más allá de la violencia de tu existir
exijo el gesto de una risa tuya.

GIORGIO MANGANELLI,
en «Appendice IIA», *Poesie*

Nos pasamos una vida entera trajinando en busca del qué. Trastornados, apenas hacemos caso al cómo. Ingenuos de nosotros, creemos que el curso de la existencia se halla determinado por la ilimitada gama de las opciones que se nos plantean. Qué hacer de nosotros, de los demás, de los estudios, del amor, de la política, del mundo hasta las estrellas y más allá.

El cuándo y el dónde, el quién y el por qué multiplican la apariencia de las posibilidades que cada día se nos ofrecen, y que parecen infinitas. Como renovados Er del mito de Platón, vamos yendo y viniendo, hambrientos, recorriendo, como si dijéramos, los pasillos de un supermercado engañoso. De cada categoría de producto existen por lo menos tres o cuatro variantes de marcas, colores, envases y aromas diferentes, pero todos interesantes por igual. El precio de todo parece irrisorio, desde luego perfectamente accesible y, si no lo es,

ya se encargará el tiempo posterior de garantizar el crédito concedido al tiempo actual. No hay más que alargar la mano hacia la estantería. Y cogerlo.

Nunca ha prometido nadie que las provisiones vayan a ser inagotables, pero resulta algo implícito; incluso el hecho de preguntárnoslo es una bobada: se trata del acuerdo tácito en el que se basa el sistema dentro del cual hemos nacido. Aun así, siempre hay un límite que se nos impone, y además de forma perentoria, aunque no lo veamos. Lo que se nos escapa en medio de toda esa inquietud es que, desde tiempo inmemorial, el abanico de posibilidades ha sido establecido ya por algo que no somos nosotros. A la conciencia de cada uno se le concede la libertad (y el lujo) de dar nombre a ese «algo»: «religión», «filosofía», «naturaleza», «caos».

O, como lo llamó Virgilio, «Hado».

EL HADO EN LA *ENEIDA*

En una vida son menos de un puñado los acontecimientos capaces de abrir un surco claro entre un antes y un después. En un plano colectivo, algunas pocas generaciones, bienaventuradas ellas, no experimentan más que dos: el nacimiento y la muerte. Otras están llamadas a resistir una guerra o una catástrofe natural. O una pandemia, como le ha ocurrido a nuestra generación.

Se trata de sucesos «épicos» en el sentido clásico del término, perfectamente distintos del dolor de la persona aislada, que, por terrible que sea, es siempre individual, porque tales sucesos son los únicos que obligan al hombre a preguntarse qué nos está pasando «a nosotros» y no solo «a mí». Sucesos rarísimos, en definitiva, pero capaces de distorsionar el qué, o sea, las propias reglas del juego. Y que nos obligan a redefinir rapidísimamente el cómo de cada una de nuestras acciones: ante todo para sobrevivir sin perder la dignidad. Porque solo al sentido de todos y cada uno de nuestros gestos se dan infinitas posibilidades de repercusión; unas de carácter salvífico, otras mortales, y la mayor parte banales; hay poquísimas que sean brillantes, pero, eso sí, son necesarias.

De la *romanitas* pragmática decimos que proviene nuestra astuta actitud de ir abriéndonos paso para aprovechar la ocasión. Del proverbio *Homo faber fortunae suae* hacemos un escudo para resistir los contragolpes de la existencia. Sin embargo, esta famosa máxima (utilizada por primera vez, al parecer, por Apio Claudio el Ciego en sus *Sententiae*) no supone, de hecho, prescindir del qué establecido por el Hado ni nos proyecta hacia quién sabe qué dimensión de la omnipotencia en la que todo es posible *ex nihilo* y *ex abrupto*.

En efecto, el hombre es el «artífice» de su «suerte», de lo que en latín se llama *fortuna*, una *vox media* que puede designar el acaecimiento indiscriminado tanto de una «circunstancia casual» como el de una «tormenta», y que, por consiguiente, no tiene nada que ver con la idea actual de «éxito», «suerte favorable», «victoria», «conquista». Sin embargo, lo que con más frecuencia se pasa por alto es hasta qué punto la *fortuna* del ser humano depende por completo de la modalidad en la que este ejecuta sus acciones. Su carácter de «artífice» se mueve siempre dentro del perímetro concedido por el Hado, nunca fuera de él. De nuevo, la pregunta que hay que hacerse es cómo debemos afrontar a la casualidad para no rendirnos y no venirnos abajo.

Solo ese es en la *Eneida* el significado del *fatum* (casi siempre en la forma de neutro plural, *fata*, aunque conservando el sentido de singular). No se trata de tener que preguntarnos sin cesar qué le ocurrirá, etapa tras etapa, al prófugo Eneas que huye de Troya, arrasada por las llamas: ya se sabe, desde el primer verso, que fundará Roma. Es el cómo ocurrirá lo que está en juego y lo que se nos tendrá que contar.

El público contiene el aliento al descubrir cómo acabará descargándose el golpe sobre Eneas: aquí es donde se crea el suspense, y no, desde luego, en la vana esperanza de una historieta con final feliz y sin demasiadas complicaciones. Sobre todo, el lector se sobrecoge al descubrir cómo opondrá Eneas resistencia a ese golpe y cómo, sin hacer demasiado ruido, volverá a levantarse. Ni por heroísmo ni por gloria. Por necesidad.

Porque Eneas no puede hacer nada más. Y tampoco sabe hacerlo.

A continuación, antes de seguir adelante, vamos a sintetizar lo que es el Hado virgiliano de una forma todavía más escueta. Estamos todos jugando el mismo partido. Ya sabemos que habrá un equipo que gane y otro que pierda antes incluso de que suene el pitido inicial: las reglas son las mismas para todos y el papel de árbitro corresponde al «Hado». La cuestión es ver cómo sabemos jugar ese partido llamado «vida». Siempre *si qua fata sinant*, «[si] acceden los hados a [nuestros] planes» (*Aen.* I, 18).

EL QUÉ EN LA *ENEIDA*

Arma virumque cano, Troiae qui primus ab oris
Italiam, fato profugus, Laviniaque venit
litora, multum ille et terris iactatus et alto
vi superum saevae memorem Iunonis ob iram;
multa quoque et bello passus, dum conderet urbem,
inferretque deos Latio, genus unde Latinum,
Albanique patres, atque altae moenia Romae.

Canto las armas y a ese hombre que de las costas de Troya
llegó el primero a Italia prófugo por el hado y a las playas
lavinias, sacudido por mar y por tierra por la violencia
de los dioses a causa de la ira obstinada de la cruel Juno,
tras mucho sufrir también en la guerra, hasta que fundó la ciudad
y trajo sus dioses al Lacio; de ahí el pueblo latino
y los padres albanos y de la alta Roma las murallas.[2]

(*Aen.* I, 1-7)

Cano. Esto es, «yo», Virgilio, «canto». «Soy yo» el que os cuenta las peripecias de Eneas que, exiliado de Troya, navegó rumbo al Lacio siguiendo los designios del Hado para fundar Roma. No es la homérica Musa la que canta en mi lugar. De ahora en adelante el poeta ya no es un portavoz de la palabra de la divinidad ante los hombres.

Desde el primer momento, en el proemio de la *Eneida*, Virgilio reivindica su presencia. Remacha su resistencia en primera persona, cosa que, si pensamos en el modelo homérico, no es algo, ni mucho menos, que esté descartado. Pero, según algunos, estos versos no serían tampoco los primeros que el poeta había escogido originalmente para

empezar la *Eneida*. Como si a Virgilio no le bastara solo la forma verbal *cano* para tomar una posición poética y quisiera reclamar también el pronombre de primera persona del singular, *ego*.

En su *Vida de Virgilio* (remitiéndose a una noticia recogida a su vez por el *grammaticus* Niso), Elio Donato afirma que los primeros cuatro versos originales de la *Eneida* habrían sido eliminados con vistas a su publicación póstuma. Son los siguientes:

> *Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena*
> *carmen et egressus silvis vicina coegi,*
> *ut quamvis avido parerent arva colono,*
> *gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis.*

> Yo soy aquel que modulé otro tiempo canciones pastoriles
> al son de mi delgado caramillo. Después dejé los bosques
> y forcé a las campiñas colindantes a plegarse
> al codicioso afán de los labriegos. Mi obra fue de su agrado.
> Y ahora canto las armas horrendas del dios Marte.

No estoy segura de que valga la pena repasar aquí todas las hipótesis filológicas propuestas a lo largo de los siglos para probar o refutar su autenticidad a partir de consideraciones lingüísticas y formales (síntesis rapidísima: Rosa Calzecchi Onesti los acepta sin ningún reparo; Paul Veyne los admite con ciertas dudas; Guido Paduano los censura).

Más interesante, en cambio, sería convertirnos en improvisados detectives virgilianos e intentar resolver el enigma sobre la base de los indicios que tenemos a nuestra disposición. Pero eso sería demasiado fácil. No hace falta ningún Sherlock Holmes. Cualquier lector saltaría enseguida y exclamaría: «¡Augusto!» cuando el ministerio fiscal (imaginémoslo con la cara de Cicerón) preguntara en la arenga final: «¿Quién podía sentirse empequeñecido, por no decir ofendido, por el hecho de que el poema que narra la génesis de Roma empezara con un “ego” referido al propio poeta?».

Baste saber que estos cuatro versos constituyen una especie de «bibliografía» de Virgilio, quien, tras componer las *Bucólicas* (véase la alusión al «caramillo», esto es, a la

zampoña) y las *Geórgicas* (los campos y la lucha constante entre la naturaleza y el agricultor), ahora se dispone, lleno de orgullo, a cantar la gran historia de Eneas. Sea como fuere, las palabras *Arma virumque cano* se convirtieron de inmediato en el comienzo por antonomasia de la *Eneida*.

Volvamos, pues, al qué. A la trama. Un héroe troyano, *fato profugus*, «forzado al destierro por el hado», viaja a lo largo y a lo ancho del mar, enfrentado a la hostilidad de Juno, hasta arribar a Italia, y concretamente al Lacio. Aquí, tras una guerra con los habitantes de la región, funda una ciudad de excelsas murallas y la llama Roma. ¿Se trata acaso de una historia inédita, que no se había oído contar nunca, que ni siquiera había sido imaginada jamás?

¿El objetivo de Virgilio era tal vez hacer que el lector se sobresaltara de estupor? ¿Impresionarlo o, mejor aún, desconcertarlo? Acercarse a la *Eneida* en busca del efecto sorpresa o del golpe de efecto es la peor forma que puede haber de leer el poema y de captar su sentido. Y la mejor forma de quedar decepcionado. Porque la propia naturaleza del poema no le consiente a Virgilio causar asombro.

La trama de la *Eneida* no es la de un relato «de hazañas» —en el que cada aventura abre escenarios inéditos que, una vez superados, conducen a la aventura sucesiva—, sino la de un relato «con una misión», esto es, la fundación final de Roma. Misión establecida por el Hado y desvelada al lector ya en el segundo verso sin pretensión alguna de suspense.

Pensemos por un momento en los proemios de la *Ilíada* y de la *Odisea*: en la *Eneida* no hay que descubrir qué producirá la cólera funesta del protagonista ni seguir el *nóstos* de un viajero de multiforme ingenio de camino a su hogar. Aquí hay que fundar una ciudad, ese es el objetivo último de Eneas, establecido por el Hado. Y queda descaradamente claro desde el primer momento. ¿Significa eso, entonces, que en la *Eneida* no ocurre nada y que debemos rendirnos ante lo dicho y lo oído de antemano?

En realidad, ocurren muchísimas cosas. La *Eneida* es un relato en el que el héroe es, dicho sea en el orden debido, un predestinado, un perdedor, un viajero, un amante, un caudillo y, por último, un fundador. La acción se desarrolla en Asia, en el norte de África y en Europa; por tierra, por mar, en el cielo

e incluso en los infiernos. Se suceden viajes, naufragios, combates, asedios, amores, apariciones, nacimientos y muertes. Así como héroes, traidores, madres, padres, esposas, amantes, adolescentes, vírgenes guerreras y fantasmas. Incluso hay una reina que hace el amor en una cueva y luego se quita la vida.

Todo esto teniendo siempre bien presente que el «qué ocurre» lo determina el Hado. Ese es el único espacio en el que a Eneas —y al lector— se le permite moverse. Como veremos, no es poco, ni mucho menos.

* * *

La leyenda que constituye el núcleo de la *Eneida* era conocida por todos desde los tiempos de Homero. Y, al no disponer de casi nada que esté atestiguado antes de Homero, podemos aventurarnos a afirmar que era conocida desde siempre.

Para rebatir el curioso astigmatismo que quiere a todos los autores antiguos entregados a escribir sobre los mismos temas en el mismo momento histórico —aunque entre uno y otro haya dos o tres siglos de distancia: «¿Qué más da? ¡No dejarán por eso de ser clásicos!»—, merece la pena recordar que entre el canto de la Musa a Homero y el que es orgullosamente reivindicado por Virgilio pasaron casi ochocientos años. Sirva esto solo para decir que el lector romano de finales del siglo I a. C. debía de haber oído ya la historia de Eneas muchas veces, y, además, en muchas versiones distintas y en ocasiones también diferentes. Sobre todo, para confirmar que Virgilio no contaba con la credulidad de unos lectores poco atentos, de memoria tan flaca que pudieran tomar por nueva o seminueva una saga que se encontraba en la base misma de la épica grecorromana. Por otra parte, sería un poco como pretender hoy obtener el Premio Nobel a la originalidad con una historia que habla de un señor «A mitad del camino de la vida» que viaja al más allá con la esperanza de que nadie se acuerde ya de Dante Alighieri.

Se trata de aclaraciones que tal vez parezca que se pueden dar por descontadas, pero que considero muy importantes. Mejor dicho, me parecen muy necesarias para rebatir todos

los comentarios malignos de los que, hablando de Virgilio, piensan: «¡Ha copiado a Homero!» (añadiendo sádicamente, la mayor parte de las veces: «¡Y no parece ni siquiera que lo haya copiado muy bien, a la vista del resultado!»). Ha llegado el momento de desmontar las habladurías que afirman que Virgilio tenía un talento y una fantasía escasos y que su labor se habría limitado nada más que a plagiar a Homero.

«No, gracias. ¡La *Eneida* no voy a leerla, ya he leído la *Odisea*!», me respondieron incluso una vez, como si una obra excluyera la otra. Un poco como si el hecho de haber leído *Las correcciones*, de Jonathan Franzen, eximiera de leer asimismo *El colibrí*, de Sandro Veronesi.[3]

Ha llegado el momento de aclarar las cosas y de hacer justicia. No hace falta adentrarse ahora en el estructuralismo de Claude Lévi-Strauss y de Ferdinand de Saussure, y tampoco merece la pena sacar a relucir el lema, repetido con frecuencia por los que carecen de inventiva —pero no de propensión a la imitación—, según el cual todas las historias serían, en realidad, una revisión (más o menos literal) de otras historias ya escritas, porque, al fin y al cabo, todos somos enanos a hombros de gigantes (aunque estos últimos no se citen nunca en la bibliografía). Quien actualmente sigue pensando que el relato de un contexto no depende del contexto en el que nace y toma forma, y que, por tanto, es posible encontrar todavía un terreno intelectual no contaminado en el que las ideas brotan vírgenes como en el *hyperouránios tópos* (ὑπερουράνιος τόπος) platónico, se verá decepcionado por la prueba de los hechos.

No solo es cuestión de raíces culturales, ni de colonización ideológica, ni de condicionamientos *a priori* o *a posteriori*, teorías todas ellas peligrosísimas, a mi juicio, a menudo esgrimidas por individuos propensos a las políticas identitarias, pero con escaso talento para la lectura de las obras que censuran o que ensalzan. La cuestión es que sería como construir el cuarto piso de una casa pretendiendo saltarse el segundo y el tercero.

Igual que cada elemento de cualquier historia está en relación con las otras historias a las que hace alusión, pero en las cuales sincrónicamente está insertado —una relación sin la cual, a los ojos y los oídos del lector, ni siquiera sería una

historia, sino un soliloquio incomprensible y disparatado—, Virgilio decidió construir así su narración. En literatura no hay un antes y un después: todo es simultáneo, porque rodea al que escribe mientras escribe, lo mismo que el aire. Y toda deuda contraída se convierte en crédito para la próxima página escrita por otros.

En definitiva, la *Eneida* existe a causa de Homero, no gracias a Homero. Si Virgilio retomó una leyenda mencionada quizá por primera vez por el ciego de Quíos, no fue, desde luego, para copiarla: fue para hacerla más grande, al convertir una fugaz alusión homérica en todo un poema. Y todos somos absolutamente libres de hacerlo, incluso hoy… Por lo demás, en uno de los libros de texto más recientes para la escuela media que he consultado, uno de los ejercicios propuestos a los alumnos es: «Escribe un relato épico».

Las peripecias de Eneas resultan comprensibles para el lector —de ayer y de hoy—, porque ya conoce la *Ilíada* y la *Odisea*. Lo contrario —un público obligado a preguntarse: «¿Troya dónde? ¿Aquiles quién? ¿Y qué guerra? Pues ¡vaya sorpresa!»— habría hecho que resultara vano e inútil todo el montaje narrativo levantado por Virgilio.

El resultado de una *Eneida* sin la *Ilíada* habría sido, volviendo a la metáfora citada poco antes, el cuarto piso sustentado en nada: ni que decir tiene que no habría tardado en provocar el derrumbamiento de todo el edificio, o sea, la épica antigua.

* * *

De acuerdo. El qué, la trama de la *Eneida*, era algo conocido ya por todos los contemporáneos de Virgilio y no había romano que se esperara ningún giro inesperado de guion. Entonces ¿por qué somos los contemporáneos los que nos esperamos efectos especiales? ¿Por qué nos parece el viaje de Eneas aburrido, poco interesante, a ratos ya incluso previsible? ¿Y por qué no podemos dejar de compararlo con los poemas de Homero, añadiendo cínicamente: «A él le salieron mejor»?

El motivo de por qué no conseguimos entender el papel del Hado —del cual nos atrevemos a decir que Eneas no es más

que un pelele— lo veremos dentro de poco. Lo cierto es que hemos perdido por completo la costumbre de quedarnos quietecitos: la reciente emergencia sanitaria nos lo ha enseñado incluso demasiado bien, teniendo que pagar un precio incluso demasiado caro. En todo lo que ocurre buscamos el desconcierto. En una historia —o en una vida— nos concentramos en el efecto que se produce «fuera de nosotros», en los personajes y en los golpes de efecto, sin preocuparnos de lo que provoca «dentro de nosotros». Antes incluso de que dé comienzo una cosa, enseguida nos preguntamos cómo acabará, reclamando nuestra dosis de desconcierto. Y, si no acaba como nosotros queríamos, tenemos a nuestra disposición precuelas y secuelas para todos los gustos.

El cambio se convertido, en cualquier caso, en un valor prescindible, con la consiguiente equivalencia entre lo nuevo y lo bueno: una magnífica excusa para renovar por renovar. Y, si el resultado es malo, basta con volver a renovar, aunque sea a ojo.

Sobre todo, ya no comprendemos el papel del Hado porque hemos dejado de fiarnos de lo que es una historia. Hemos dejado de creer en lo que es maravilloso sin más. En el poder de lo fantástico sin otro fin que ese. Paradoja de los contemporáneos como nosotros, que nos tragamos cualquier chorrada que nos cuelen como verdad, pero no la única fábula declarada desde el principio por su autor como «obra de ficción», a través del pacto narrativo subyacente, esto es el acuerdo en virtud del cual el lector suspende momentáneamente sus facultades críticas y acepta como verdadera una historia que se caracteriza por ser, en gran medida, ficticia.

Por lo demás, la etimología de la palabra «hado», procedente de *fatum* —término enteramente latino que no tiene nada que ver con la τύχη (*tychē*) griega, «suerte, fortuna»—, nos remite al participio pasado del verbo latino *fari*, «decir, hablar», que proviene a su vez de la raíz indoeuropea **bha-*, de la que deriva el griego φημί (*phēmí*), «contar». El origen del vocablo «fábula» (la *fabula* latina), en el sentido de «relato, cuento», es el mismo.

Es evidente que Virgilio no pretendía ser tomado al pie de

la letra. Del mismo modo que nadie se esperaba de él un mito inédito, tampoco contaba con encontrarse ante una obra historiográfica. Tal vez los romanos creyeran *grosso modo* en la leyenda de la fundación de Roma por parte de Eneas, de la misma manera más o menos vaga en la que creemos incluso hoy en las antiguas leyendas sobre la fundación de una ciudad, de un castillo o de una iglesia, sin necesidad de exigir pruebas arqueológicas. Así había escrito ya Salustio, historiador de profesión, en la *Conjuración de Catilina* (VI, 1): «La ciudad de Roma, según tengo yo entendido, la fundaron y la poseyeron al principio los troyanos, que erraban fugitivos sin sede cierta al mando de Eneas». Aun así, ningún romano habría pedido nunca a Virgilio que justificara el realismo de su texto, ni habría puesto en entredicho las incongruencias encontradas con las versiones anteriores. Por ejemplo, el episodio de Dido es una invención original del poeta, que condensa en el espacio de tres semanas un episodio que otras leyendas anteriores extendían a lo largo de años.

El lector antiguo no esperaba de Virgilio nada más nuevo ni más concreto que ser seducido.

EL CÓMO EN LA ENEIDA

> *Italiam non sponte sequor.*
>
> No voy a Italia por propia voluntad.

Uno de los versos cojos del poema (*Aen.* IV, 361) —dejados incompletos por Virgilio— es el que fija de manera indeleble lo que es el cómo de la *Eneida*.

No, no es por haberlo decidido espontáneamente por lo que Eneas se dispone a abandonar Cartago, y con ella a Dido derramando lágrimas, con el único fin de dirigirse a Italia. Si lo hace, es solo por cumplir con los designios del Hado. Ya Júpiter había formulado la profecía en el libro I (257-296): el futuro de Eneas consiste en fundar Lavinio. A su vez, Ascanio, su hijo, fundará Alba Longa, donde trescientos años después verán la luz Rómulo y Remo. Conocemos la consecuencia. Vivimos en ella.

¿Significa eso, pues, que, en la *Eneida*, el protagonista se limita a ejecutar, como un triste burócrata, las indicaciones del Hado? ¿Tenemos, por consiguiente, que dar la razón a los que definen a Eneas como un títere, una marioneta, un oscuro ejecutor de voluntades más grandes? En definitiva, si todo ya ha sido escrito, si todo ya ha sido decidido, ¿quiere eso decir que Eneas no decide nunca?

Se abren en este momento las espinosas cuestiones filosóficas que, a lo largo de los siglos, han alejado más la comprensión plena de la *Eneida*. Y que, a lo largo de los siglos, más han alejado al lector de la *Eneida*. No por excesivo aburrimiento, eso hay que reconocerlo, sino por la excesiva profundidad de sus consecuencias; y también por el dolor excesivo.

En ese adverbio negado, *non sponte*, reside la monumental calidad épica de Eneas. Que no es deslumbrante, desde luego, a primera vista, como la de un héroe encolerizado que deshonra el cadáver del enemigo o que deja ciego a un gigante de un solo ojo. Se trata de una dimensión mucho más sutil, porque la *Eneida* no es un «poema de la fuerza», por citar a Simone Weil, ni de la muerte. Antes bien, se trata de una dimensión más tajante. Y más urgente, más necesaria. Porque nadie, si no es obligado a hacerlo, ofrece resistencia.

Eneas no querría marcharse de Cartago. Tampoco habría querido nunca irse de Troya: no existe exiliado alguno que lo sea espontáneamente. Nadie deja su casa si no es porque es pasto de las llamas. Sin embargo, Eneas se va. Ni siquiera sabe con exactitud cuál es la ruta que va a seguir; es el Hado el que despliega las velas cuando sale huyendo de su tierra natal. Y lo hace llorando. *Multa gemens largoque umectat flumine voltum*. «Gime una y otra vez. / Le baña el rostro largo raudal de llanto» (*Aen*. I, 465).

Eneas es cualquier cosa menos un hombre que se ha rendido. Un hombre que ha sido vencido por el Hado. Eneas hace cualquier cosa menos ejecutar unos designios supremos con dócil resignación. Ni siquiera se fía siempre del Hado; a menudo vacila. Se confunde, se equivoca, y luego se corrige. En ocasiones se olvida del Hado. Y entonces quizá descubre que es un poco feliz. Simplemente, Eneas resiste.

No cede. Si cae, se limpia el polvo de las rodillas y las

lágrimas del rostro. Y vuelve a levantarse. Eneas continúa. No tiene prisa por derrumbarse. Se obstina siempre en hacer lo que el Hado le impone. La suya es una desesperación sincera. Hace falta una fuerza épica para no abandonar nunca. Para no considerar excesivo el enésimo golpe que llega de forma inesperada. Para no permanecer en el suelo después de recibir una patada que hace trizas las costillas. Para no pedir otra cosa, excepto que ahí se acabe todo, y que ese puñetazo sea el último. Para no atreverse nunca a decir: «Basta».

Para ni siquiera suplicar una breve tregua. ¿Acaso espera Eneas recibir una recompensa, una vez fundada Roma? ¿La gloria conseguida será suficiente para transformar las heridas en cicatrices y para secar las lágrimas convertidas en risa?

No.

Eneas sabe demasiado bien que nada hará volver atrás el camino recorrido y que nada lo devolverá a esa casa suya que ahora es un camposanto, en el que habría preferido morir, en vez de ser lanzado de aquí para allá por el Hado: «¡Dichosos tres veces, cuatro veces aquellos que tuvieron la fortuna de caer a la vista de sus padres bajo los altos muros de Troya!» (*Aen.* I, 94-96).

Una vez que hemos llegado a la meta determinada por el Hado, tanto si se gana como si se pierde la batalla, no hay ningún triunfo. No se reparten compensaciones por los sufrimientos padecidos. No se concede ningún premio de consolación ni se entrega ningún certificado de méritos. Lo único que cuenta es que estamos vivos. Ya no seguimos siendo desgarrados por el oleaje de la existencia. No seguimos siendo desollados por el dolor. Lo que hace de la *Eneida* algo único en la historia de la literatura no son, pues, los hechos de la trama. Es cómo se producen esos hechos y, sobre todo, cómo reacciona Eneas ante ellos lo que convierte el poema, digámoslo de una vez, en una obra maestra.

Por desgracia, no nos hace falta dar excesivamente marcha atrás con la memoria. Los trágicos acontecimientos de este año han nos recordado demasiado bien que identificar la libertad con la omnipotencia es sinónimo de miopía y de locura mortal. La forma en la que Eneas cumple lo que dicta el Hado no es una operación mecánica, no es fruto del desaliento. El héroe, desde luego, no se deja manipular por

nadie, porque a veces no hay mucho donde elegir; a veces no hay absolutamente nada.

No hay más remedio que aceptar las cosas. E inmediatamente después ponerse a trabajar. Mucho. En conclusión, lo que escenifica la *Eneida* es ese épico acto de aceptación consciente de la inevitabilidad de la renuncia. El talento de Virgilio fue el de dar voz a todos aquellos que no hacen de su vida lo que quieren, sino lo que deben.

A quien todavía sienta la tentación de replicar que, de todas formas, Eneas habría podido luchar para cambiar la voluntad del Hado, o simplemente sustraerse a ella, nos vemos obligados a decirle: «Imposible». Durante demasiado tiempo el término *fatum* —y lo que representa— se ha traducido erróneamente por «el deber», palabra que comporta un contenido siempre relativo emparentado con los valores, por estar estos subordinados a una época concreta y a un contexto social concreto, abriendo, por tanto, una rendija a la posibilidad de cambiar ese «deber», ya sea a través de la ciencia, ya sea de la tecnología y, si eso no basta, al menos por medio de la oración. La traducción de *fatum* más correcta —más anodina y más lúcida— es, por el contrario, «obligación».

En conclusión, el Hado no se cambia. No es ni amigo ni enemigo. La *Eneida* no es un torneo, no es un certamen, no es una competición, no se admiten regateos de mercader. El Hado no es tampoco una guerra. Es, sencillamente, la naturaleza de la vida. La distinción entre quien sale adelante y quien no lo hace viene dada por la rapidez con la que lleguemos a aceptarlo.

* * *

Fas non est. Esta advertencia suele traducirse con desidia por «no lo quiere el destino», cuando, por el contrario, significa «no nos es dado». No nos está permitido.

En la *Eneida*, Virgilio no deja de poner en escena lo que sucede cuando nos sublevamos contra el Hado. Algunos lo llaman «rebelión», cuando, por el contrario, se trata más bien de un ejercicio estéril de resistencia. En efecto, sorprenderá constatar que quien en el poema intenta oponerse a los

designios marcados es Anquises (*Aen.* II, 650-653):

Talia perstabat memorans fixusque manebat.
Nos contra effusi lacrimis coniunxque Creusa
Ascaniusque omnisque domus, ne uertere secum
cuncta pater fatoque urgenti incumbere uellet.

Persistía volviendo a estos recuerdos y seguía firme en su decisión.
Nosotros oponiéndonos, dando rienda suelta a las lágrimas, mi esposa Creúsa, Ascanio
y toda la familia suplicábamos no lo arruinara todo nuestro padre en su ruina
y no echara más peso a nuestro hado agobiante.

Precisamente es el anciano padre de Eneas el que intenta sustraerse a la necesidad del Hado. Él es el que, ya exhausto, se da por vencido y dice que durante la guerra de Troya ya ha visto *satis una superque*: «Me basta a mí y me sobra con haber contemplado ya una vez / arrumbada la ciudad y haber sobrevivido a su captura» (*Aen.* II, 642). Anquises preferiría dejarse morir en Troya y está dispuesto a quitarse la vida con sus propias manos y a permanecer insepulto con tal de no seguir sufriendo. Con tal de no recoger deprisa y corriendo los Penates y, tras la derrota, convertirse en un pobre exiliado. ¿Es el suyo un acto heroico?

No. Es un acto inútil.

No ya porque, al cabo de un instante (*Aen.* II, 680), se produce un prodigio —una lengua de fuego ilumina de pronto la cabeza del pequeño Ascanio— que se encarga de recordar a Anquises que el Hado todavía no le concede el lujo de rendirse; sino porque no existe espectáculo más penoso —ni más peligroso— que el de quien piensa que es posible decidir por su cuenta y no seguir adelante en una emergencia. Por norma general, ese espectáculo dura poco y por norma general es el espectáculo de los pusilánimes. Entonces Eneas cargará sobre sus hombros a Anquises, cuyos pasos son ya inseguros (según algunos por voluntad de Júpiter, y eso que el hombre se jactaba de la relación que había mantenido con Venus), y se dirigirá a Italia llevando a Ascanio de la mano.

Se trata de una escena que se ha convertido en emblemática por las razones más dispares, salvo por las

verdaderas. Si detenernos no nos es dado, pero continuar resulta desgarrador, una última posibilidad —bien mirado, tal vez la única— es negarnos a saber. Mejor dicho, reprimirnos. Aun así, el precio de la ignorancia forzada será también muy alto, si no peor. El Hado nos obliga a fiarnos, aunque no sepamos. Aunque no comprendamos (o aunque no nos quedemos tranquilos).

La que es *fati nescia*, la que «ignora la voluntad del hado» (*Aen.* I, 299), es Dido. Ningún personaje de la *Eneida* es descrito con unos tintes más regios y más resueltos que la soberana de Cartago. La mujer se presenta por primera vez ante los ojos de Eneas con la aljaba colgada del hombro, bella como una diosa, y, mientras su cortejo danza siguiendo sus pasos, ella avanza «alentando las obras y el esplendor futuro de su reino» (*Aen.* I, 504).

Dido, absorta en su determinación, parece ignorarlo todo. No sabe por qué los exiliados de Troya han llegado a las puertas de su reino, pero de todos modos los acoge; se ha hecho famoso el verso 630 del libro I: *Non ignara mali miseris succurrere disco*, «como no desconozco el dolor he aprendido a amparar al desgraciado». Sobre todo, Dido no sabe por qué Eneas tiene que abandonarla después de varios meses de amor satisfactorio. Pero no se rinde. Intenta oponerse al Hado, suplicando al hombre al que ama que se quede. Y llora muchísimo.

Luego exhibe de nuevo el currículum de sus pesares, como si hubiera un umbral del dolor que no fuera posible traspasar. Como si haber sufrido ya mucho pudiera eximir de seguir sufriendo. Al final, Dido se suicida arrojándose sobre la espada de Eneas. La suya no es, ni mucho menos, una rendición ante el Hado. Tampoco es una victoria o una afirmación de independencia. Más bien es la consecuencia última de la incapacidad de rendirse. De preferir la certeza de la muerte con tal de librarse de lo desconocido, algo, por lo demás, inevitable.

«Ya hace tiempo que no somos ajenos a desgracias» (*Aen.* I, 198). En general, en la *Eneida* todos sufren mucho a causa del Hado. Que no es un impedimento frente al avance de la vida, sino el motor de esta (y que casi siempre comporta dolor). Es lícito, pues, preguntarse si lo que tenemos entre las manos no

es más que un poema tristísimo. Deprimente, dirían muchos. No. La *Eneida* no es el canto en verso de los deprimidos y los desmoralizados. Tampoco es el poema de los ánimos decaídos, de los resignados, de los pesimistas, de los sombríos. Pero, por otra parte, ¿es que la sangre que se derrama en Troya o en Ítaca y todas esas muertes homéricas son acaso el himno a lo positivo y al optimismo?

Resulta innegable que una impalpable melancolía vela la totalidad del texto de la *Eneida* y no hay un solo gesto de Eneas que no sea fruto de un disenso interior, como probablemente no hay un solo verso de Virgilio que no lo sea. Pero eso no hace de ella un poema triste. Solo hace de ella un poema despiadadamente sincero. Por otra parte, quienes a lo largo de la historia más han amado la *Eneida* han sido los que no han dejado nunca de sufrir y, al mismo tiempo, de someter a examen a sus sufrimientos.

Y de escribir sobre ellos. Como Dante. Como Baudelaire.

¿Y LOS DIOSES?

> *Desine fata deum flecti sperare precando.*
>
> Cesa ya en tu esperanza
> de doblegar con súplicas los designios divinos.

Aen. VI, 376

Lo único que cabe es plantear una pregunta espontánea a la luz de lo que hemos dicho hasta ahora. Si el Hado es una base fija —cuyo porqué no conoce nadie y cuyo rumbo no se puede cambiar—, ¿qué pintan entonces los dioses en la *Eneida*? Si ni siquiera el hijo de Venus —será la diosa la que un día encumbrará «al magnánimo Eneas… hasta los mismos astros» (*Aen.* I, 259-260)— tiene poder sobre lo que pueda depararle el Hado, ¿qué podríamos hacer nosotros, simples e insignificantes mortales?

Sin embargo, son muchos los dioses de la *Eneida*. Y hacen cosas propias de dioses: se encolerizan, beben ambrosía, presumen de belleza, anuncian el futuro, ponen en escena espectaculares metamorfosis, hacen el amor… Pero en lo

tocante al Hado, son meros compañeros de los mortales. Las divinidades de Virgilio no pueden jactarse de ninguna superioridad con respecto a lo que *fas est* o *fas non est*. Tampoco están ahí para dar un ejemplo de quién sabe qué virtud superior o de obediencia divina al Hado. Como todos los personajes del poema, también los dioses hacen lo que pueden. Y lo que deben. Los dioses —salvo Júpiter, y no siempre— tienen verdadero terror al Hado. Unas veces se muestran beligerantes y otras, resignados. Casi siempre son conscientes de él y, por tanto, es dentro del espacio que se les concede donde sus iras y sus paces maduran.

Fata deum, «el designio divino», leemos en el libro II (54), expresión calcada de la discutidísima fórmula homérica μοῖρα θεών (*moîra theōn*), «la moîra», esto es «el lote, la suerte» correspondiente «a los dioses». La concepción de Virgilio está completamente en consonancia con la de la épica clásica: el mundo sería un proceso constante sin principio ni fin, en el que los hechos se originan a partir del choque de sus fuerzas antagónicas. El Hado sería la propia emancipación del devenir, que se impone, de forma ineludible, sobre mortales e inmortales.

Sin embargo, en la *Ilíada* y en la *Odisea* Zeus ejecuta su voluntad autónoma. En la *Eneida*, en cambio, aparece un Júpiter incapaz de actuar. Su actuación se encuentra subordinada al Hado, del que cuesta trabajo distinguirla: los planes divinos están, como quien dice, englobados dentro de otros más grandes.

No podemos ocultar que esta representación de los dioses ha dejado perplejas a generaciones y generaciones de estudiosos de Virgilio. De hecho, en la *Eneida*, las divinidades están separadas de los hombres únicamente por el gélido privilegio de la inmortalidad. Aunque por sus venas no corre —como en Homero— la cálida y corruptible sangre mortal, comparten con los hombres la fatiga que supone existir según lo prescrito por el Hado.

Tardaríamos demasiado en enumerar ahora todas las interpretaciones aportadas a lo largo de los siglos por los críticos. Según la mayoría de ellos, los dioses serían un mero instrumento narrativo del que Virgilio se vale para hacer avanzar la trama de la *Eneida*, el artificio canónico del *deus ex*

machina. Hay quien ha visto en la amargura divina un reflejo de la amargura humana de Virgilio: cuando todo sale mal, resulta muy difícil creer en algo, tanto hoy como en tiempos de Augusto; y más difícil todavía es seguir creyendo cuando todo sale incluso peor. Hay otros, en cambio, que localizan esa concepción aséptica en el epicureísmo, la corriente filosófica que mayor consuelo supuso para Virgilio (en sus años juveniles había estudiado la doctrina de Epicuro en Nápoles con el maestro Sirón). Por último, hay quien habla de una reivindicación del ateísmo, hipótesis harto improbable en vista de cuál era el destino de la *Eneida* como manifiesto cultural del imperio, con todas las implicaciones vinculadas a la pátina de religiosidad con la que Augusto pretendía cubrirse.

Sería tal vez más oportuno indagar en la propia naturaleza de la religión romana. Pues es la dimensión divina, tan alejada de la nuestra, de matriz cristiana, lo que más nos separa de los antiguos. Y lo que nos impide comprenderlos.

Por una vez podríamos intentar cambiar de arriba abajo la perspectiva de la investigación. Y reconocer quizá que la incomodidad espiritual que sentimos hacia el Hado no es tanto la de Virgilio como la nuestra, la de sus lectores. Porque, a pesar de todo y a pesar del Hado, en la *Eneida* no se deja en ningún momento de rezar a los dioses.

* * *

Son muchas las plegarias que encontramos en la *Eneida*, y todas ellas muy hermosas. Es en el horizonte místico en el que Virgilio se mide directamente con la poesía griega alejandrina: los tonos embelesados y delicados de Apolonio de Rodas son sus preferidos. Aunque algunos críticos han definido estas invocaciones a los dioses como «ejercicios formales» o «piezas estilizadas», al lector le costará trabajo dejarse no transportar a una dimensión más alta y más luminosa dando un suspiro de alivio y librándose un rato del grave peso del Hado. No faltan también, sin embargo, episodios más sombríos, en los que Virgilio parece vislumbrar en el hombre la actuación de fuerzas crueles, casi demoniacas: «¿Son los dioses, Euríalo, / los que infunden en

nuestros corazones este ardor / o cada uno hace un dios de su ardoroso deseo?» (*Aen.* IX, 184-186).

Lo cierto es que Eneas ruega y honra siempre a los dioses. Cada desembarco de los troyanos es celebrado con un sacrificio, al igual que todas sus partidas: se trata de la tradición griega de los ἐπιβατήρια (sobrentendiendo ἱερά) (*epibatèria* [sobreentendido *hierá*]) y de los ἀποβατήρια (*apobatèria*), los ritos de bienvenida y luego de despedida, como ocurría ya en la *Anábasis* de Jenofonte. De manera más general, todos los gestos del héroe están inspirados en un escrupuloso respeto de los ritos previstos con una fidelidad que hará de él, como veremos, el héroe *pius* por excelencia.

A veces, las plegarias de Eneas arrancan en el lector una amarga sonrisa, como cuando, en el libro I (100), suplica a los dioses que hagan cesar la tempestad que está condenando a su nave al naufragio, y, como toda respuesta, se abate sobre él una ola más grande todavía. Sin embargo, casi siempre, sus súplicas tienen un regusto de desesperación, porque ya sabe que no serán atendidas. Porque no hay nadie que pueda atenderlas: «Solo una salvación les queda a los vencidos: no esperar ninguna» (*Aen.* II, 354).

Pero ¿por qué Eneas sigue rezando, si el hombre es una criatura que está en manos de un Hado que ni siquiera los dioses pueden doblegar? ¿Por qué se empeña tanto en sacrificar bueyes y cabras y en erigir pesados altares a lo largo de su viaje, cuando ya sabe que no sirven de nada?

Eneas reza y honra a los dioses porque eso también —eso sobre todo— forma parte de su resistencia. La fe en los dioses es el único instrumento que el Hado ha concedido a los hombres, que necesitan siempre tener una esperanza para seguir viviendo. A nosotros, educados en el dogmatismo cristiano que establece lo que es verdadero y lo que es falso, nos cuesta trabajo comprender plenamente la religión antigua, en la que todo era divino. Y, por tanto, todo era verdadero. El culto clásico no preveía ritos formales comparables con nuestra liturgia. «Hacer» equivalía ya a «creer». Era una espiritualidad pragmática que no se expresaba en la conciencia del individuo aislado, sino en sus gestos concretos. Lo que más valor tiene es que, en la *Eneida*, Eneas no deja de «hacer», para demostrar concretamente que,

vayan como vayan las cosas, él no deja de «creer».

Entonces ¿el rito era solo mera ostentación de fe, una exhibición para uso y consumo del público? No. Eneas necesita ante todo demostrarse a sí mismo que cree. Eso es lo que quiere el Hado. Ordena que el hombre siga teniendo esperanzas, incluso al borde del incendio, al borde de las llamas. Y que, cuando todo está ardiendo, siga esperando todavía más.

¿Realmente creían los antiguos en una religión tan heterodoxa? Desde luego, no nos corresponde a nosotros erigirnos en jueces de su espiritualidad. ¿Cómo podríamos hacerlo? ¿Qué sabemos de ella? No somos ellos. Aristóteles decía que los griegos amaban a las divinidades como cualquier ser humano ama a su padre y a su madre: una fe que era tal sin necesidad de ser justificada, y tampoco enseñada. Paul Veyne, de mentalidad más secular, comenta que «Virgilio quizá creía [en los dioses] como hacia 1914 pudiera un patriota francés creer en la Francia Eterna», esto es, proyectando el espíritu de su tiempo en algo o en alguien más grande.

Merece la pena recordar que la mitología grecorromana no tenía pretensiones de ninguna clase: ni escatológicas ni etiológicas ni filosóficas. No tenía que ver con valores dogmáticos, sino con la pura literatura, escrita o, principalmente, oral. Cuando se contaba un relato sobre el amor o sobre la cólera de los dioses, se trataba, en definitiva, de historias de las que el lector obtenía ante todo placer, sin verse sometido a la obligación de creer en ellas o de extraer consecuencias prácticas de ellas, al igual que los cuentos populares en las tradiciones agrícolas, se trataba de la entretenida literatura de los astros o de los horóscopos, de los cantos de las niñeras o de las monjas o, más en general, de todas las historias que el sociólogo Richard Hoggart califica (sin emitir ningún juicio de valor) como «cultura de los pobres», justo porque no está encuadrada en ningún tipo de rigurosa enciclopedia. Y no es casualidad que Virgilio sitúe antes de todos los relatos que hablan de los dioses la fórmula de pura prudencia *dicitur*, «se dice», o *fama est*, «corre el rumor».

En conclusión, lo que más cuenta, lo que más vale —tanto

en la *Eneida* como en la vida—, es saber circunscribir las certezas de uno. Darles un nombre, un lugar y un tiempo. Luego que cada uno haga lo que estime oportuno: unos situarán sus certezas en el cielo y otros, en la tierra.

4
SER ENEAS
LA AUDACIA EN LA *PIETAS*

Quizá encuentre una tregua
un día el alma
dando vueltas, y en una pausa
eche las manos atrás
siguiendo el rastro de un origen
cualquiera, de una
falsa genealogía,
de un sacramento heráldico;
pues más asusta el pasado ausente
que el futuro más incierto.

GIORGIO MANGANELLI,
en «Appendice IIA», *Poesie*

Privilegio de los héroes es poder resumir la vida solo en un adjetivo, en una biografía sin sangrado al margen. Entre los más gloriosos, Eneas es el *pius*. Y su meta, Italia.

Sum pius Aeneas, raptos qui ex hoste Penates
classe veho mecum, fama super aethera notus;
Italiam quaero patriam.

Yo soy el fiel Eneas,
el que traigo en mis naves conmigo los dioses hogareños
rescatados
del enemigo. Es conocida mi fama más allá de los cielos.
Voy en busca de Italia, mi patria.

Bastarán solo estos tres versos (*Aen.* I, 378-380) para ilustrar todo el sentido de la *Eneida*; y para hacer que el poema sea necesario. Algo esencial para quien no siempre tiene intención de combatir durante diez años contra una ciudad

extranjera en nombre de una mujer y luego dedicar otros tantos a realizar un retorcido periplo antes regresar a casa. No porque no tenga tiempo o porque le falten las fuerzas, que nadie se atreva a decir algo semejante, sino porque son las ganas las que fallan cuando, en un determinado momento, uno no se empeña en clasificar la imprudencia como una demostración de valor, sino como la máxima cobardía. Si tras el desconcierto quedan dos o tres briznas de energía, es aquí, es ahora —mientras arde la casa—, cuando hay que emplearlas. Con todo el rigor que sea necesario.

Eneas, afirma Virgilio, va en busca de un lugar al que llamar «patria»: no de un trono en el que sentarse, ni de un reino cuya bandera diseñar; no de riquezas que, en la ebriedad, le hagan olvidar el dolor padecido. Si viaja, Eneas lo hace para llegar a algún sitio donde detenerse. Y para, finalmente, construir. Mejor dicho, para reconstruir, porque Eneas no es un héroe de la cólera ni de la aventura. Eneas es, ante todo, un héroe de posguerra: la que siguió a la guerra más sangrienta que haya habido nunca, la guerra de Troya.

No lleva consigo ni esclavos ni tecnologías ni magias: tiene únicamente los Penates, los espíritus protectores de su familia dispersa, arrebatados *ex hoste* en medio del descalabro. Llevando el pasado en sus manos es como Eneas pretende construir el futuro en Italia. Y para hacerlo conoce solo una estrategia: la *pietas*.

EL SIGNIFICADO DE LA *PIETAS* VIRGILIANA

Quien ha experimentado la caída sabe que para volver a levantarse de poco sirve dárselas de listo. Mejor dicho, no sirve de nada, salvo para escurrirse más todavía hacia abajo. Malicias, artimañas y regateos quizá sean admisibles para lo que está de más; en cambio, cuando ya no tenemos nada, la que guía la mano de uno es la seriedad con su lenta reconstrucción. No caben bromas cuando solo quedan cascos rotos.

De modo que solo puede atreverse a burlarse del *pius* Eneas el que pertenezca a alguna generación bienaventurada que no ha conocido nunca una emergencia. Alguien que no se haya

ido una noche a la cama sabiendo que el mundo de ayer no va a existir mañana. Alguien para quien las ruinas son solo un curioso espectáculo de museo, porque no está obligado a recordar qué era lo que antes mantenían en pie esos ladrillos.

Demasiado a menudo se ha echado en cara a Eneas —se le ha afeado incluso con oprobio— haber llegado a las costas del Lacio desprovisto de pies ligeros y de multiforme ingenio. Sí, es verdad; el héroe no posee nada tan memorable que pueda convertirse en una fórmula homérica. Pero ¿quién, entre nosotros, lo posee? En cambio, conoce la *pietas*. Desde luego no sirve para degollar enemigos ni para mandar callar a las Sirenas. Sin embargo, es todo lo que hace falta para volver a levantarse de un desastre, y para fundar Italia.

Resulta difícil traducir la palabra latina *pietas*; por eso hace siglos que se ha renunciado a hacerlo. No se trata, desde luego, de «piedad», entendida como devoción hacia un dios iracundo, ni de compasión por un ser humano herido. Los libros de texto a menudo retuercen su significado en perífrasis incoherentes que rayan en lo místico. O, por un exceso de síntesis, el héroe se convierte simplemente en «el pío Eneas», chirriante definición que lo presenta mucho más distante que cualquier imaginario épico y que, de ninguna manera, le hace justicia.

El diccionario de latín se refiere escuetamente a la palabra *pietas* como «sentido del deber».[4] En todo el poema —mejor dicho, en casi todo el poema, excepto cuando se deja seducir por Dido—, Eneas hace lo que puede. Y lo hace *de more* (*Aen.* V, 95), esto es, como es debido. Con seriedad. Actúa como prescribe el *mos*, es decir, el «rito», la usanza que no tiene nada de religioso, sino que es el resultado de cómo ha ido sedimentándose con el tiempo todo ese patrimonio de saberes, gestos y tradiciones que convierten en un pueblo a un puñado, más o menos grande, de seres humanos.

Los romanos llamaban *mos maiorum*, «las costumbres de los antepasados», es decir, de quienes nos han precedido y de quienes han trabajado para nosotros, a ese patrimonio de esfuerzos individuales con vistas a crear el fundamento de la colectividad: el saber hacer y, sobre todo, el saber pensar de un pueblo, que se transmite de generación en generación.

La *pietas* de Eneas no es, pues, caridad, no es fe, no es

misericordia. Significa tener un objetivo. Sencillamente, el héroe se empeña en hacer lo que es debido, y se esfuerza por hacerlo bien: Eneas hace lo que debe como si lo quisiera. Vertical, con la cabeza alta y la espalda bien recta. Y eso no es poco; o, mejor dicho, en la catástrofe lo es todo.

Al leer la *Eneida*, que el público escoja de qué lado se pone. Si de parte de quien hace las cosas o de parte de quien anda trajinando de un lado a otro. Sobre todo, que valore bien de qué dotes dispone. En caso de sufrir una caída, no se nos rasga la piel que antes era nuestra sin sufrir.

ENEAS ANTES DE ENEAS

> *Musa, mihi causas memora, quo numine laeso,*
> *quidve dolens, regina deum tot volvere casus*
> *insignem pietate virum, tot adire labores*
> *impulerit.*
>
> Dime las causas, Musa; por qué ofensa a su poder divino,
> por qué resentimiento la reina de los dioses
> forzó a un hombre, afamado por su entrega
> a la divinidad, a correr tantos trances, a afrontar tantos riesgos.
>
> *Aen.* I, 8-11

No existen victorias definitivas. Ningún triunfo es tan absoluto que no atormente con la sospecha de que, justo en el momento en el que nos parecía que vencíamos, en realidad estábamos perdiendo. La buena noticia que nos recuerda la *Eneida* es que, si se hacen las cosas como hay que hacerlas, no hay nada definitivo; ni siquiera las derrotas.

Hubo un tiempo en el que Eneas no era todavía el *insignem pietate virum*, el hombre afamado por su *pietas* del que habla Virgilio. Muy probablemente ni siquiera era todavía un hombre, sino un muchacho imberbe.

Hijo del pastor troyano Anquises y de la diosa Venus —se cuentan sus amores también en el *Himno a Afrodita*—, ni siquiera la etimología de Eneas es muy concreta. Antes bien, las dos hipótesis propuestas son contradictorias: su nombre es relacionado unas veces con el término αἶνος (*aînos*), que significa «alabanza» (pero también «relato», «cuento»), y otras

con αἰνός (*ainós*), que significa «terrible», «tremendo».

Criado y educado por las ninfas de los montes —o, según otras leyendas, por el centauro Quirón, que fue también el mentor de Aquiles—, Eneas aparece en la *Ilíada* en calidad de caudillo de los dárdanos, una tribu de Iliria (en las proximidades de la costa occidental de la actual Turquía) aliada de los troyanos. En Homero, Eneas no gana nunca. Y tampoco pierde nunca.

Desde el primer momento, se ve que ese no es su sitio. Se nota que Eneas está ahí, en la llanura de Troya, pero no está; que habita ese presente como si estuviera de paso, a la espera de que el futuro al que está destinado sea un hecho consumado. Como los demás héroes, también Eneas aspira al κλέος (*kléos*), a la «fama» épica que lo saque del anonimato; algo que ocurrirá, desde luego, pero no en esa insensata guerra. Su destino es levantar algo con franqueza, no abatir engañando, como hizo Ulises. El Hado lo obliga a ser un buen padre, no a responder a las armas dejando huérfano a su hijo, como hizo Héctor.

Hay dos escenas de la *Ilíada* en las que Eneas tiene cierto papel, aunque nunca de primera fila. No rehúye el combate —y tampoco son de segunda fila los guerreros a los que se enfrenta—, pero por voluntad divina será siempre el combate el que lo rehúya a él. En el canto V del poema homérico, Eneas se abalanza contra Diomedes, hijo de Tideo, uno de los más valerosos guerreros aqueos, que había tomado parte ya en la guerra de los epígonos. Al salir al campo contra los troyanos con armas ardientes de audacia, a instancias de Atenea, el Tidida mató a Pándaro, que combatía en el carro al lado de Eneas.

Este último abandonó entonces el carro dispuesto a recuperar del suelo el cadáver de su compañero, para que no quedara insepulto. Eneas «asentó los pies a ambos lados, como león fiado en su coraje, / y embrazó la lanza y el broquel, por doquier equilibrado, / furioso por matar al que viniera a enfrentarse contra él, / mientras profería pavorosos alaridos» (*Ilíada* V, 299-302). Pero de nada le sirvió enseñar los dientes al enemigo: Diomedes le arrojó una pesadísima piedra, que acertó a darle en la cadera y lo dejó casi herido de muerte.

Luego tiene lugar una de las desapariciones que hacen de la ausencia el rasgo característico de Eneas en la *Ilíada*. Es su madre, Afrodita, la que interviene y socorre a su hijo, envolviéndolo en un velo para llevárselo. La furia de Diomedes es tal que arremete incluso contra la diosa, hiriéndola en una mano. En lugar de Eneas, el que se queda luchando sobre la tierra roja de Troya es un fantasma. Él, por su parte, es atendido de sus heridas en el templo de Apolo, donde Ártemis y Leto le dispensan sus cuidados.

En el canto XX de la *Ilíada*, en cambio, es la niebla enviada por Posidón la que salva a Eneas de una muerte segura. El que lo reta es ni más ni menos que Aquiles. En este episodio homérico, retomado también en la *Eneida*, donde es contado directamente por Neptuno (*Aen.* V, 808-810), el lector descubre por primera vez que la *pietas* de Eneas puede resultar mucho más sólida que su escudo, atravesado sin ninguna dificultad por la flecha disparada por Aquiles. Solo por una razón el dios del mar decide intervenir en ayuda del troyano: «Mas ¿por qué este inocente ha de padecer ahora dolores / sin razón por culpa de errores ajenos, cuando siempre con gratos / dones obsequia a los dioses, dueños del vasto Olimpo?» (*Ilíada* XX, 297-299). En síntesis, Eneas demuestra siempre que sabe hacer lo que debe. ¿Por qué dejarlo morir como no debería?

Por lo demás, el Hado ordena que el fin de Troya sea solo el principio de la historia de Eneas (*Aen.* IV, 227-231):

Non illum nobis genetrix pulcherrima talem
promisit Graiumque ideo bis uindicat armis;
sed fore qui grauidam imperiis belloque frementem
Italiam regeret, genus alto a sanguine Teucri
proderet, ac totum sub leges mitteret orbem.

No fue, por cierto, así
como su madre, la diosa más hermosa,
me prometió obraría, ni lo salvó para eso
dos veces de las armas de los griegos. Fue para que rigiera a Italia,
que en su seno porta imperios y prorrumpe
en bramidos de guerra, para que propagara
la estirpe de la noble sangre teucra y sometiera el orbe entero a su ley.

* * *

También, por su aspecto físico, Eneas es un fantasma. No encontramos ninguna descripción precisa del héroe en la *Eneida* (ni en ninguna otra obra a lo largo de la historia de la literatura). Ni un gesto capaz de hacer de él un personaje único, ni un rasgo físico que pueda convertirse en un epíteto inconfundible. Por supuesto Virgilio no escatima las referencias a la extraordinaria hermosura del héroe —«Eneas, que a todos aventaja en gallardía» (*Aen.* IV, 141)—, pero esa apostura suya queda desenfocada, sin que haya ningún detalle capaz de distinguirlo del estereotipo genérico de la *kalokagathía* clásica, que obligaba a que el «bueno» fuera también «hermoso», y viceversa.

Otra cosa sería imposible: aquello por lo que Eneas es memorable no reside en su cuerpo, sino en su aptitud invisible para la *pietas*. De ese modo, Giacomo Leopardi anotó en el *Zibaldone* (3610): «Tanta es la seriedad de la idea que Virgilio nos hace concebir de su héroe que la juventud y la hermosura nos parecen en él fuera de lugar, y casi nos resultan nuevas y nos causan maravilla (la maravilla poética no debe ser, por cierto, de este tipo), y casi no podemos persuadirnos de que así sea, aunque son algo de lo más natural».

Al lector de la *Eneida* no se le permite atisbar ni siquiera por un instante las facciones del rostro de Eneas. Si intentáramos, como mucho, imaginárnoslo, el perfil del héroe tendría los rasgos de la dignidad mesurada del neoclasicismo, que respondería al ideal de «noble sencillez y serena grandeza» teorizado por Winckelmann, que, por otra parte, utilizó a menudo el poema de Virgilio para identificar las esculturas antiguas descubiertas en Roma.

La que está clara en todas las escenas de la *Eneida*, en cambio, es la expresión de Eneas. O, mejor dicho, su actitud. El modo en que sus ojos son traspasados por la vida; y cómo responden a esta.

En resumen, cómo Eneas mira al lector a la cara. La mirada siempre está quieta. No inmóvil de perplejidad, y tampoco vacua por ineptitud. Con constancia —con resistencia capaz de hacerse desquite— es como Eneas observa el mundo.

Verdaderamente espléndida es la metáfora con la que Virgilio describe la reacción del héroe al escuchar las súplicas de Dido, próxima ya a ejecutar el gesto fatal, mientras Eneas está recogiendo los amarres dispuesto a zarpar y a alejarse definitivamente de Cartago (*Aen.* IV, 441-449):

Ac uelut annoso ualidam cum robore quercum
Alpini Boreae nunc hinc nunc flatibus illinc
eruere inter se certant; it stridor, et altae
consternunt terram concusso stipite frondes;
ipsa haeret scopulis et quantum uertice ad auras
aetherias, tantum radice in Tartara tendit:
haud secus adsiduis hinc atque hinc uocibus heros
tunditur, et magno persentit pectore curas;
mens immota manet, lacrimae uoluuntur inanes.

Como cuando los vientos de los Alpes
porfían en descepar con sus embates por un lado y por otro
a una encina cuajada a fuerza de años.
Resuena su crujido, alfombran con sus hojas
la tierra las ramas sacudidas, pero ella permanece adherida a las rocas
y cuanto alza su copa a las auras del cielo tanto hunde en el abismo sus raíces,
así baten al héroe por un lado y por otro llamadas incesantes
y su gran corazón siente en lo hondo el taladro de la angustia,
pero su voluntad permanece inflexible y van rodando sus lágrimas en vano.

Evidentemente, a los que acusan a Virgilio de haber atribuido a Eneas poca personalidad deben gustarles mucho los violentos y los inconscientes. Porque Eneas es cualquier cosa menos un títere anestesiado que deja que el Hado le dicte los pasos que da. Por el contrario, sufre mucho; y siente dolor, al ser batido «por un lado y por otro».

La grandeza de Eneas está en su solidez. Ese es el talento proporcionado por la *pietas*: saber ser encina en medio de la tempestad. Aunque las ramas del árbol sean sacudidas por el viento, cuyos embates porfían en desceparlo y arrancar su tronco —antiguo ya, cuajado a fuerza de años—, son sus raíces las que lo mantienen sólidamente aferrado al suelo. Las de Eneas permanecen bien hundidas: no adheridas profundamente al centro de la tierra, sino incluso más abajo,

a los abismos del infierno.

Así pues, ¿la solidez como panacea? ¿Como elixir de todos los males? No. La angustia es profunda, no cabe hacer nada, en cualquier caso, en ese sentido. Y las lágrimas se derraman siempre en vano, son inútiles porque no sirven para cambiar las cosas. Más bien se necesita la firmeza como arma. Para no venirnos abajo, para no ser arrancados del que es nuestro lugar en el mundo: para no ser incluidos en la lista de los desaparecidos arrastrados por ese cansancio que supone vivir.

Y, cuando el viento cese, poder reconocer que no existe un umbral del «dolor excesivo». Si no, estaríamos ya muertos a fuerza de aguantar. En cambio, ahí estamos otra vez, remangados, reconstruyendo lo que la tempestad ha devastado.

ENEAS DESPUÉS DE ENEAS

Preguntad, a cualquiera que haya acabado apenas de reconstruir su casa, cuántas cosas hermosas ha aprendido tragándose las lágrimas y derramando sudor. Informaos acerca del presunto «lado positivo» de una tragedia humana como portadora de enseñanzas morales, propósitos intelectuales e irrepetibles especulaciones filosóficas. Os mandará, sin duda alguna, a la porra. O, a lo mejor, os responderá con ironía: «¡Habría preferido prescindir de todo ello!».

La *Eneida* no es un manual práctico de cómo montar y ensamblar el dolor y de cómo sacar de él quién sabe qué profunda enseñanza vital. Sus doce libros no son las buenas doce razones para descubrir el sentido último de una catástrofe. Quizá sea ese el regalo más revolucionario que Virgilio nos ha legado: ser por fin libres de reconocer que sufrir es una cosa horrible. Que el dolor es espantoso y que en la pérdida no hay nada heroico y tampoco nada demasiado poético. Que la muerte es lo más indignante. Y que, cuando tocamos fondo en una crisis, tenemos todas las razones del mundo para querer desembarazarnos de ella cuanto antes y seguir adelante.

Eneas no está aquí, en la *Eneida*, para llevar a cabo un

determinado periplo de formación hecho de lágrimas y sangre. Ni siquiera se le pasa por la cabeza decirnos qué ha aprendido de tanto sufrimiento. Se limita a demostrarnos que al menos él ha llegado a ese «después». Por desgracia, no todo el mundo puede decir lo mismo. Su padre, Anquises, entre otros, no consigue llegar a ver Roma, pues muere durante el viaje. Desde el primer libro hasta el último, Eneas no hace más que repetir: «De haber podido escoger, me habría quedado en el "antes"».

Nunca, ni por un instante, ni siquiera en medio verso, Eneas cede a la tentación de dar un sentido moral o filosófico a su postración de superviviente. Ni siquiera lo hace cuando la niebla asfixiante de la angustia se disipa por un momento e intenta ser feliz: en ninguna otra circunstancia sabe reír tan a gusto el ser humano como en una posguerra, porque es de sí mismo de lo que se ríe; se ríe porque está vivo. Incluso cuando se enamora de Dido —y se enamora de ella de verdad, dejémoslo bien claro desde el primer momento, como veremos más adelante a lo largo del presente libro—, Eneas goza, sí, del momento, pero no puede dejar de pensar en lo insensato que resulta todo ese agotamiento que supone vivir.

Durante siglos enteros los versos que citamos a continuación han podido parecer, y con razón, los de un cobarde. Pero llega un maldito día en el que somos nosotros los que estamos en el lugar de Eneas, y entonces estos versos (*Aen.* IV, 340-344) nos hacen al menos llorar un poquito:

> *Me si fata meis paterentur ducere uitam*
> *auspiciis et sponte mea componere curas,*
> *urbem Troianam primum dulcisque meorum*
> *reliquias colerem, Priami tecta alta manerent,*
> *et recidiua manu posuissem Pergama uictis.*
>
> Si los hados me dejaran amoldar a mi gusto mi vida y resolver
> mis desdichas conforme a mis deseos, mi primer cuidado
> hubiera sido la ciudad de Troya y los queridos restos de los míos,
> y quedaría en pie el soberbio palacio del rey Príamo
> y hubiera alzado con mi mano una nueva Pérgamo a los vencidos.

Los condicionales del desastre duelen. Los que nos planteamos cuando nos paramos un poco a preguntarnos:

«¿Qué haría, si pudiera?». Eneas, si pudiera —si el Hado se lo permitiera—, no tiene duda alguna: no es en Cartago en compañía de Dido donde se quedaría, ni partiría rumbo al Lacio. Si pudiera, sería a su ciudad, a Troya, adonde volvería para «resolver al fin mis desdichas conforme a mis deseos». Estaría dispuesto incluso a reconstruirla con sus propias manos con tal de estar al lado de sus seres queridos, tanto los vivos como los difuntos. Solo durante una tragedia, cuando hasta los ritos fúnebres nos son negados, las tumbas de los seres queridos resultan «dulces», porque no hay violencia más innoble que morir solo.

Desde luego no es mi intención aquí menospreciar el dolor de Dido, que duele de la misma manera. Yo también lo he sufrido un par de veces, al igual que lo hemos sufrido todos… Y todos hemos sobrevivido. No obstante, considero que han pecado un poco de ligereza los que siempre han acusado a Virgilio de poseer poquísimo estro poético, al afirmar que el protagonista de la *Eneida* se quita de encima a la mujer que le implora que se quede con ella con una frase tan trillada y tan manida como: «Estamos los dos en unas etapas de la vida muy distintas».

Mejor dicho, «pecar» no sería la fórmula exacta, y nunca me permitiría expresar ningún juicio. Diría solo: los que reprochan a Eneas que es un cobarde han gozado legítimamente de la indolencia concedida en tiempos de paz a la hora de juzgar la vida de los otros; una vez más, la diferencia de criterios a la hora de valorar la *Eneida* depende por completo del momento en el que se lea. Durante la guerra todo se carga de un sentido distinto: el prefijo «ex» no se aplica ya solo a un amante perdido, sino a toda una época histórica interrumpida de forma despiadada.

Cuando afirma que, aunque el Hado se lo permitiera, preferiría de todas todas su pasado en Troya, antes que el presente en Cartago, Eneas no está ni mucho menos menospreciando su historia de amor con la reina. No la está denigrando ni la está embaucando. Lo que Eneas le dice a Dido es algo mucho más sencillo. Con ella ha estado bien, muy bien. Pero, si su patria y, por tanto, todo lo que él llamaba «vida», no se hubieran derrumbado, estaría mejor todavía.

Solo por eso debe ahora marcharse.

* * *

Quien todavía no esté convencido de la lección de Eneas no tiene más que mirar cómo acaban en la *Eneida* los demás. Es decir, los antagonistas de los futuros romanos: ese rey, Turno, y el pueblo de los rútulos, contra los que el héroe tiene que luchar cuando desembarca en el Lacio. Y a los que, por supuesto, derrota.

No es tanto el hecho de que, al final, los otros pierdan —resulta muy difícil que una guerra termine de otro modo— como la forma que tienen de comportarse al combatir. Porque, si el lector siente nostalgia del heroísmo homérico, en la *Eneida* lo encuentra en el otro bando. En el bando enemigo.

Los primitivos habitantes del Lacio, a los que no les hace ninguna gracia que se les invada, actúan en el poema como si creyeran que es Homero, no Virgilio, quien los describe. Les encanta imaginarse que están en la *Ilíada*; pero es que nadie les ha comunicado que esta es otra historia, que esta es la *Eneida*. Su impulso vital hierve; disfrutan de la vida. Sacan placer de la violencia, como cuando, en el libro IX, Turno ataca el campamento de los troyanos: «El hambre reprimida largo tiempo y sus fauces resecas, / sedientas de sangre lo torturan» (*Aen*. IX, 63-64).

Sus amores son ardientes y, ante la ofensa, reaccionan con orgullo, empuñando las armas: Lavinia no acabará como Helena, se dicen, no se dejará raptar por Eneas para convertirse en su esposa. En resumen, son los enemigos los que hacen todo aquello que el lector reconoce en general como apropiado, mejor dicho, como típico de un héroe épico: arrancarse los cabellos, arañarse la cara, maldecir hasta la muerte, cortar cabezas por simple venganza, emborracharse o defender ciudades hasta el extremo. Sin embargo, este catálogo homérico de gestos, más que ardor, acaba enseguida pareciendo una fiebre extenuante.

En la *Eneida*, los rútulos, totalmente desordenados, se ponen nerviosos, gritan, atacan o se quedan aterrorizados. No conocen ninguna prudencia. Arremeten contra los otros gritando: *Audentis Fortuna iuvat*, «la fortuna ayuda a los

audaces» (*Aen.* X, 284). Y, a pesar de ser los más fuertes, pierden.

¿Cómo es posible entonces que Eneas, siendo más débil, gane? Gracias a lo que decíamos un poco más arriba: transformando el miedo en audacia calculada. Rechazando lo que es el peligro más grande mientras caen sobre él los golpes: la irracionalidad. En el campo de batalla, ya sea real o metafórico, el objetivo de uno y otro bando es salvar el pellejo. Y, de paso, limitar los daños.

La diferencia entre el que se salva y el que no se salva no viene dada por lo que uno decide hacer cuando se ve obligado a hincarse de rodillas. Turno y los suyos, cuando están por los suelos, son presa del pánico, y reparten culpas y acusaciones de las que ni siquiera las divinidades se libran (*Aen.* XII, 894-895):

Non me tua feruida terrent
dicta, ferox; di me terrent et Iuppiter hostis.

No es tu ardoroso reto lo que me atemoriza, mi arrogante rival.
Los dioses me amedrentan.
Es Júpiter que está ya contra mí.

Cuando muerde el polvo, a Eneas le importa poco de quién pueda ser la culpa. Porque ya está pensando en cómo levantarse. Y así ya ha vencido.

* * *

Vale la pena volver a insistir por un momento en las interpretaciones que hacen pasar la *Eneida* por un relato tan poco heroico que incluso pone en duda su naturaleza de «poema épico». Sería una «novela en verso», dicen y, si se insiste mucho, una «novela dramática»: sus protagonistas dan la impresión de ser demasiado planos, lloran demasiado, sus arranques parecen demasiado esforzados y torpes. Por lo demás, se trata, al fin y al cabo, de una historia de vencidos —unos perdedores que se han librado de la destrucción de Troya— que no vencen nunca (Eneas y los suyos derrotan a los rútulos, es verdad, pero no conquistan ningún reino; peor aún: tienen que reconstruirlo *ex novo* según el modelo del que

perdieron).

A lo largo de los siglos se han dicho muchas cosas —y casi ninguna positiva— acerca de la figura de Eneas. Pero sobre Virgilio y su *Eneida* se han dicho incluso cosas peores. Prefiero resumir citando, entre muchísimos otros, al filólogo alemán Eduard Norden, según el cual la *Eneida* no sería más que un poema patriótico demasiado «pasado de moda», sin ninguna perspectiva desinteresada e incluso excesivamente pesimista y desengañado de la naturaleza humana.

No me cansaré de repetirlo: no es por defender a Virgilio por lo que escribo este libro. Sé muy bien que la *Eneida* no resolverá nunca nuestros problemas; pero al menos no los agravará. Me he dado cuenta de que Eneas no muestra en el poema vaya usted a saber qué impulsos emotivos, y no porque no sea capaz de ello, sino porque no puede. Lo suyo no es frialdad ni insensibilidad. Lo suyo es impotencia.

Cuando sufre más a fondo, a Eneas no se le permite demostrarlo (*Aen.* I, 209):

> *Spem vultu simulat, premit altum corde dolorem.*
>
> En su inmensa congoja finge el rostro esperanza,
> pero le angustia el alma una honda cuita.

Pues sí. En la emergencia de la crisis, el dolor debe quedar entre paréntesis. Porque Eneas no está solo. No se trata de Ulises, que puede abandonarse al llanto solitario en la playa de Ogigia por su excesiva nostalgia de Ítaca: Penélope y Telémaco están lejos, y no ven cómo las lágrimas bañan su rostro. No estoy hablando aquí de sus compañeros de viaje. Si Eneas no puede llorar es porque lleva a su hijo de la mano.

En definitiva, ese es el sentido último de la *pietas* de Eneas. Seguir adelante, pero no porque queramos, sino porque no nos es lícito venirnos abajo. Asumir la responsabilidad moral de aquellos a los que tenemos a nuestro lado. Ser audaces en la *pietas* significa, pues, no hacer alarde de desesperación cuando estamos mal ni hacer ostentación de alegría cuando estamos un poco mejor. Entre los escombros no se solloza cuando estamos en medio de ellos ni se celebra cuando estamos fuera.

Brillante (y siempre *punk*, aunque un poco patriotero) es Paul Veyne cuando refuta a los que acusan a Eneas de no mostrarse lo bastante desolado cuando abandona a Dido y a los que echan en cara a Virgilio su poca sensibilidad como escritor: «¿Se imaginan ustedes que el general De Gaulle se olvidara durante seis meses de su misión en brazos de una bella londinense?».

Si Eneas no vierte los ríos de lágrimas como los héroes homéricos, no es porque sufra menos que ellos. Es porque sufre más. Pero no puede decirlo. Y, por tanto, Virgilio no puede escribirlo.

Una última anotación.

Eneas no hace nada para él. La ciudad que reconstruye en Italia no es su refugio para la vejez ni el estandarte de su fama: su periplo acaba sin recompensa y sin una gloria particular al ser conducido en silencio al cielo por Venus, su madre. A pesar de hallarse agotado, Eneas reúne los escombros y los junta en forma de patria. Una patria en la que sabe que no tendrá tiempo de habitar. Pero en la que sabe que habitarán su hijo y sus nietos.

Y, después de ellos, vamos nosotros.

5
UNA CUESTIÓN FEMENINA
DIDO Y EL AMOR EN LA *ENEIDA*

Tenemos toda una vida
para NO vivir juntos.
En las librerías de Dios
se llenan de polvo los gestos posibles:
las moscas querúbicas ensucian
nuestras caricias;
posados en ellas como búhos
están los sentimientos disecados.
«Artículos sin salida» —gritará el ángel de metal—
diez cajas de vidas, de posibles vidas.
Y tendremos también una muerte que morir:
una muerte casual, innecesaria,
distraída, sin ti.

GIORGIO MANGANELLI, en *Poesie*

Siglos, más aún, milenios de rigurosa filología, y, cuando se trata de hablar de las mujeres del mito clásico, se habla como si todas fuéramos Madame Bovary. En el mejor de los casos, quiero decir. En el peor, la pluma se confía directamente a Cenicienta.

Desde siempre las psiques de los personajes masculinos son objeto de escrupulosas vivisecciones para comprender lo que puedan tener de bueno o de malo; sobre todo de malo, en el caso de Eneas. Es sobre las acciones de Aquiles, de Héctor, de Ulises y demás héroes sobre las que se han levantado teorías filosóficas, modelos sociológicos, tratados antropológicos, y todas las debidas reacciones ante una sociedad típicamente machista como la antigua.

En cambio, sobre la suerte de las mujeres, en la mayor parte de los casos, no se ha hecho más que lloriquear. Nada

más que suspirar: «¡Pobrecilla!» ante el interminable catálogo antiguo de mujeres seducidas y abandonadas.

LA NECESIDAD DE UNA CUESTIÓN FEMENINA PARA EL MITO CLÁSICO

La réplica a los finales trágicos a los que las mujeres se ven abocadas en la mitología no consiste casi nunca en una toma de conciencia colectiva de carácter objetivo y, por tanto, en una afirmación concreta de dignidad femenina: en la poesía nada es mera ficción que haya que tomar a la ligera, sobre todo en la dimensión del mito, que se propone como un manifiesto en verso de un determinado modo, muy concreto, de ver el mundo, incluida la feminidad. Lo más habitual es que ni siquiera se plantee al lector una cuestión femenina. Porque nadie va casi nunca más allá de los emocionados sollozos al estilo de los «consultorios sentimentales» ni intenta entender por qué esas mujeres tienen tan mal final.

Nos indignamos, y con razón, ante sus maridos o ante sus amantes, ante sus padres o ante sus hijos, que siempre son cobardes, avariciosos, miopes, insensibles, traidores y pusilánimes. Y casi siempre violentos: solo de mujeres está poblada la zona de los infiernos reservada a los muertos de *durus amor*, de «duro amor» (*Aen.* VI, 442), que Eneas visitará en el libro VI.

Sin embargo, la indignación da paso enseguida a la inquietud, al temor. Al estremecimiento de terror que suscita la sospecha: «¿Y si el hombre al que quiero me dejara también a mí?». Entonces vamos corriendo a ofrecer a Dido, a Nausícaa, a Calipso, a Medea, a Andrómaca, a Penélope y a todas las demás señoras un pañuelo para que se sequen las lágrimas. Y también corriendo cerramos la *Eneida*, la *Ilíada*, la *Odisea* y toda la biblioteca para a abrir a toda prisa el gastado manual de la perfecta casada, de la perfecta madre, hermana, amiga, hija y cómplice.

«Yo no acabaré igual que ellas», nos repetimos para darnos ánimos, mientras aumenta nuestra ansiedad. Acabar no ya humillada —herida, en muchos casos: asesinada; acabar sin nada de la vida de antes: familia, casa, patria; ni siquiera un

nombre, por no hablar del orgullo—, sino abandonada por el hombre que asegura que nos quiere.

El resultado es que, mientras comprobamos si la tarta está bien horneada o si el vestido de encaje está en el armario —no son estas más que metáforas eufemísticas de la complejidad de nuestra respuesta al mito—, los hombres continúan impertérritos imponiéndonos sus razones.

Hacednos caso: en los estantes de las librerías de todo el mundo no es ya solo Homero el que cuenta lo chulo y lo rico en aventuras que es irse solo a dar una vuelta por el Mediterráneo. Es más, en estos últimos años, se han multiplicado los libros de viajes, sean estos geográficos o interiores, inspirados en la epopeya clásica. Y sus autores son todos hombres.

Una variante, ligeramente en boga, para (no) hacer frente a la ineludible cuestión femenina que suscitan los clásicos, es la de reescribir la historia. Solo que nos limitamos a reescribirla de forma idéntica a la anterior. Al lector, se dice, puede que le resulte lejano —en este caso «antiguo» se convierte en sinónimo de «prehistórico»— un feminicidio cometido hace dos mil años en Grecia. Pongámoslo, pues, en escena ahora, hoy, en alguna de nuestras metrópolis o en nuestros paraísos tropicales…, y pongamos a todas las mujeres una minifalda y un *smartphone* en la mano. El resultado de estas reescrituras es tratar al lector de insulso, de incapaz de reconocer la violencia, salvo cuando ve una pistola apuntando a la cabeza de su novia en un vagón del metro que toma cada mañana. Y, sobre todo, hacer pasar por un acto de buena fe, dictado por la distancia temporal y geográfica, la evidente mala fe con la que continuamos ignorando por completo que las mujeres del mundo clásico tienen mucho que decir, y todavía más que reivindicar, aparte de una buena prosa.

Lo mismo se puede comprobar en esos escuálidos intentos de consolación que son las «versiones alternativas» del mito. Esas versiones en las que, para entendernos, Ulises vuelve a Ítaca y no encuentra a Penélope, porque, harta de esperar, la fiel esposa ya se ha ido con otro. En las que Helena manda a Paris a freír espárragos y decide ella sola con quién se queda, contando de pe a pa todas las bajezas cometidas por griegos y troyanos. O aquellas en las que Dido enfila la espada

directamente al cuello de Eneas, en vez de arrojarse sobre ella. Estas reescrituras tienen poco de alternativas, o, al menos, no tanto como quisieran. Al menos filológicamente no son alternativas en absoluto.

Si pretenden proporcionar al mito un final distinto del que tenía originalmente, lleno de lágrimas y sangre, ya habían pensado en ello los antiguos. Ante una historia de éxito, cuesta trabajo no ceder a la tentación de fabricar una secuela o un *spin-off*: ocurre hoy en la central de Netflix, en California, al igual que sucedía en la Atenas de hace dos mil años. Ni siquiera a los griegos les faltó nunca la fantasía de proponer finales alternativos a las historias más célebres cantadas por poetas épicos y trágicos. No obstante, esos finales tienen siempre el regusto amargo que posee el bocado de un resarcimiento tardío.

Sobre todo, tienen siempre esa odiosa cara hipócrita del premio de consolación. «Total, luego», en los infiernos, Medea se casa con Aquiles, decían los antiguos; y, «total, luego», a Helena nos la encontramos de nuevo, en el canto IV de la *Odisea*, viviendo felizmente en su casa con Menelao. Según algunas versiones, «total, luego», hasta Penélope se ha enamorado de Antínoo, uno de los pretendientes.

«¿Y entonces?», se nos pasaría por la cabeza responder. Al menos se me pasa a mí por la cabeza. También en esto no sé si se trata de ingenuidad literaria o de obstinada falta de franqueza. Enterarnos de que las mujeres del mito han sido felices luego es algo bueno, faltaría más. Pero la anestesia postiza del final feliz no elimina la realidad de la herida. Y tampoco exime de la obligación de comprender.

Finalmente, en algunas nuevas propuestas contemporáneas vemos a los hombres sufrir lo que, como ha quedado bien impreso en la imaginación durante dos milenios, ellos mismos hicieron padecer a las mujeres. Se convierten así, ellos, los maridos, en los nuevos maltratados, en los desheredados, en los que son degollados por sus mujeres. En este caso, ni siquiera el caramelo de la consolación se justifica. Quizá tampoco el de la literatura.

Resulta imposible sentir un pequeño alivio al aplicar, aunque solo sea en la página escrita, la ley del talión tomada directamente del código de Hammurabi. Sobre todo, en los

libros que dan a entender que, para poner eficazmente en guardia frente a la violencia, tenemos que ser nosotros también violentos. Y, por consiguiente, son las mujeres las que han de hacer a los hombres lo que durante siglos estos les han hecho sufrir.

Si no existe un relativismo del dolor, figurémonos si va a haber un relativismo del mal. Un asesinato es un asesinato tanto en la llanura de Troya como en París; no cambia nada —y no quita ni añade nada— que quien lo cometa sea un hombre o una mujer. No es que, si yo te hago a ti lo que tú me has hecho a mí, no vaya a volver a hacerlo nadie luego.

No vacilemos en responder a quien pretenda rebatir que algunas provocaciones son funcionales y permiten despertar las conciencias adormecidas. No desde luego al precio de renegar de nosotros mismos. Añadiendo que, si algunos ánimos no se despiertan ni siquiera ante el horror, no hay ninguna necesidad de ponerlo en práctica: esas conciencias no están durmiendo; están muertas del todo. En algunos casos, ni siquiera han llegado a nacer nunca.

En resumen: no es ya cuestión de cambiar por completo la perspectiva de los sufrimientos femeninos que encontramos en el mito clásico para intentar entenderlos, ni de manipular la historia o la geografía para que nos resulte más cercana. A lo mejor esos experimentos podían encender un pabilo de luz en las tinieblas, quizá, de la Edad Media, en la que se vivía una vida entera en medio de la oscuridad.

Una sociedad moderna, que no solo pretende ser el último eslabón de un progreso tecnológico, sino sobre todo civil y moral, como es esta en la que vivimos, debe tener al fin el valor de mirar cara a cara la cuestión femenina planteada por las mujeres del mito clásico. Más concretamente: debe tener la honestidad de hacerlo, yendo un poco más allá de la mera reacción escandalizada ante el comportamiento masculino y también un poco más a fondo.

Porque esto no es un cuento de hadas. Lo de que «fueron felices y comieron perdices» no está permitido, si no es una vez muertos, en los Campos Elíseos; y serán los dioses los que lo decidan, no desde luego nosotros, los escritores. Ni siquiera se trata de un ejercicio de escritura con el que desahogar tendencias sadomasoquistas aplicando a los hombres la

justicia poética: desde hace setecientos años el infierno de Dante ya está al completo.

Eso es el mito clásico. Se trata quizá del único lugar posible —desde luego el menos cruento como mito y no como artículo periodístico, no como noticia de la sección de sucesos— para intentar comprender cómo una mujer hermosa, instruida (raramente las protagonistas de la épica son campesinas analfabetas, casi siempre son hijas de reyes que gobiernan ciudades e imperios), independiente, integrada socialmente y resuelta en su forma de vivir puede llegar un día a pronunciar por un hombre las siguientes palabras (*Aen.* IV, 315):

> *(quando aliud mihi iam miserae nihil ipsa reliqui)*
>
> (pues no me queda ya [nada más que invocar], pobre de mí)

Solo para evitar que el dolor que Dido siente siga quedando entre paréntesis, como en el texto de la *Eneida*. Entre paréntesis no tanto para los demás ni para todos los tribunales de la literatura que han sido debidamente preparados desde el preciso instante en que Virgilio describió su trágico final, sino para la propia Dido. Para ella y para todas las mujeres como ella, hasta la actualidad.

En resumen, la cuestión femenina que plantea la *Eneida* es mucho más urgente que el manido estereotipo del héroe masculino que destruye el sueño romántico de la princesa indefensa. Hace ya siglos que hemos comprendido que se trata de un mal que debemos condenar. Ahora hay que ir más al fondo para ver de qué está hecho ese mal y cómo surge. No para jugar a ensañarnos con la autopsia del dolor de Dido, sino para impedir que para otras mujeres «su vida se disipe entre las auras» (*Aen.* IV, 705).

LA LECCIÓN DE DIDO

> *Ille dies primus leti primusque malorum*
> *causa fuit; neque enim specie famaue mouetur*
> *nec iam furtiuum Dido meditatur amorem:*
> *coniugium uocat, hoc praetexit nomine culpam.*

> Fue aquel el primer día de muerte, fue la causa de los males.
> Dido ya no se cuida de apariencias ni atiende a su buen nombre,
> ni se imagina el suyo amor furtivo. Lo llama matrimonio.
> Usa este nombre por velar su culpa.
>
> (*Aen.* IV, 169-172)

Al final, en esta historia tristísima, Eneas pinta muy poco. Mejor dicho, no pinta casi nada. Conviene despejar el terreno desde el primer momento para avanzar después con más celeridad. Eneas no hace «casi» nada a Dido para merecer que, por los siglos de los siglos, los juicios de los lectores demasiado románticos lo crucifiquen. El perímetro trazado por el adverbio «casi» comprende el habitual despiste masculino que puede atribuirse a todos los hombres, antiguos y modernos, alérgicos a ciertas sutilezas sensibles: si Eneas es culpable de desatención, entonces, por propiedad transitiva, todos los hombres lo son.

La cuestión femenina planteada por Virgilio resulta todavía más lúcida a raíz de la elección, dentro del vastísimo repertorio de la mitología clásica, de un héroe que no es condenable o, al menos, no lo es *a priori*. Y para todo lo que no concierne a la esfera del derecho están las sensibilidades individuales. Más concretamente: comparado con un personaje como Teseo, como Jasón, como Ulises o como Paris, Eneas ganaría, sin duda, en los tribunales cualquier pleito que pudieran ponerle.

Porque el hecho no se sostiene. Al fin y al cabo, ¿qué delito podría achacársele? ¿El de haber hecho que una mujer se enamore de él? No ha lugar a proceder, sentenciaría el juez, impacientándose incluso por el tiempo que le hemos hecho perder con nuestros lloriqueos.

Vale la pena recordar que, cuando Eneas conoce a Dido, tiene la condición de *single*; mejor dicho, hablando con propiedad, podría decirse que es un «padre soltero», viudo y con un hijo de seis años a cuestas. No lo espera en casa ninguna esposa tejiendo en el telar y confiando en su fidelidad conyugal; como veremos un poco más adelante en este mismo capítulo, Creúsa, su primera consorte, sale de escena definitivamente al final del libro II.

¿Se pasa acaso Eneas haciendo promesas? ¿Seduce tal vez a

Dido con la malicia del charlatán, alardeando de que va a regalarle un palacio, un anillo de brillantes o un bonito vestido blanco? Desde luego que no; a la reina de Cartago lo único que le promete es su inminente marcha.

Eneas puede ser cualquier cosa menos un arribista con segundas intenciones, tal vez imperialistas o dinásticas. Desde el primer momento, es muy claro al comunicar a Dido su voluntad de fundar Roma en las costas del Lacio y, por tanto, su decisión de irse lo antes posible de esa Cartago que Dido se apresura a poner en sus manos como prenda de amor. Y, sobre todo, ni siquiera por un momento, ni siquiera en el instante de la pasión más ardorosa o de la ternura más dulce, Eneas esconde sus añoranzas: su corazón está en Troya, donde, entre fatales llamaradas, también la vida que deseaba vivir se ha convertido en cenizas. Además —detalle nada baladí, teniendo en cuenta el carácter un poco truculento de los mitos clásicos—, en esta historia no hay derramamiento de sangre.

No hay minotauros a los que derrotar, como en Creta; no hay soberanos usurpadores a los que destronar ni hermanos de otros cuyos restos mutilados esparcir, como en Argos; no hay pretendientes a los que ajusticiar, como en Ítaca. En definitiva, ni una sola vida se pierde en Cartago mediante el empleo de las armas; salvo la de la propia reina, que ella sola se quita.

Entonces ¿por qué el lector, ante el llanto desgarrador de Dido, no puede por menos que estremecerse y quedar desconcertado? ¿Por qué la reina de Cartago se ha convertido, por metonimia, en el emblema de todas las mujeres ofendidas e infelices por amor? Pues porque leemos la *Eneida*, pero en la cabeza tenemos otra historia. Mejor dicho, en la cabeza tenemos muchas historias, y todas muy trágicas.

El talento indiscutible de Virgilio es el de confeccionar el episodio más memorable de la *Eneida* a modo de épica *madeleine* proustiana. Si es cierto, como sostienen los filólogos, que la prolongada estancia de Eneas en Cartago es una invención de Virgilio (que habría ampliado lo que, en su origen, era un episodio marginal de la saga de Eneas), al mismo tiempo el poeta no renuncia al diálogo tácito con las demás historias de amor de la literatura antigua.

De ese modo, Eneas, en cuanto llega, tras naufragar, a Cartago, se ve realizando los mismos gestos que Ulises cuando es arrojado por las olas a la playa de la isla de los feacios; y con los mismos ojos del héroe de Ítaca contempla Eneas, por primera vez, a Dido, cuyo estupor ante el recién llegado es idéntico al de Nausícaa. Una vez que el amor llega a su fin, la nave dirigida a otro destino es la misma que ya condenó a la desesperación a Ariadna, a Medea y a Calipso; y así Eneas se convierte también en Teseo, Jasón y Ulises.

A pesar de no haber hecho nada de lo que hicieron estos buenos señores. Sin embargo, el lector se ha quedado fascinado desde siempre por un ambiente de tragedia injusta al detenerse en los versos de Virgilio dedicados a Eneas y Dido. La tragedia existió, sí, pero en otro sitio, perpetrada por otros, en otras historias lejanas cantadas por otros poetas.

Sobre todo es en la desesperación de Dido donde Virgilio alcanza el clímax del tormento amoroso. En los versos del libro IV de la *Eneida* hay muchos ecos de los poemas de Homero, de las tragedias de Eurípides, de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas y hasta de los desgarradores *carmina* de Catulo. Son esas referencias, que el lector de la época, sin duda, tenía que reconocer de oídas sin dificultad, las que multiplican como un eco el dolor de Dido y las que hacen de él la síntesis literaria de todo el dolor femenino del mundo clásico.

Parece como si, en la *Eneida*, Virgilio pusiera en escena —aunque realmente no lo haga— todos los gestos más violentos de los héroes de la Antigüedad. La que paga por todos es Dido. La cual, cuando sufre, lo hace por todas las mujeres violentadas.

Aunque ella no lo fuera nunca.

* * *

Por si el lector estuviera preguntándose: «Pues, entonces, si Eneas es tan inocente, ¿por qué acaba suicidándose Dido?», tenemos que reconocer de inmediato que la pregunta está formulada de manera errónea.

Se trata de la misma cuestión que, a lo largo de los siglos, se han planteado todos los lectores de la *Eneida*, salvo, quizá,

Dante, que no dudó en situar a la reina de Cartago directamente en el infierno, junto a Paolo y Francesca. Desde luego, semejante pregunta nunca preocupó a Virgilio cuando escribía. Refiriéndose al trágico final de Dido, el poeta mantuano utiliza un término claro y muy fuerte: *culpa* (*Aen.* IV, 172).

Traducir esta palabra latina con su primer significado de «culpa» sería una traición. No solo al texto de la *Eneida*, sino a la ley de la sensibilidad humana que prohíbe arremeter, aunque sea de palabra, contra el que sufre, con independencia de cuál sea la causa de su sufrimiento. Yo prefiero traducirla aquí por su segundo significado, «responsabilidad». De hecho, me parece que este término abre una perspectiva de reflexión más amplia y más franca. Sobre todo, hace mayor justicia a las penalidades de Dido, sin encasillarla en el papel de la doncella abandonada por el príncipe azul al que ha sido relegada hasta ahora.

No pretendemos aquí entretenernos descargando sobre la heroína de Virgilio la culpa de su propio dolor para obligarla a llorar por ella misma: siento mucho tener que decirlo, pero, en cierto modo, fue justo eso lo que Dante hizo. Y tampoco tenemos intención de absolver a Eneas de su torpeza y de su superficialidad, que llega a su vergonzoso culmen en el libro VI de la *Eneida*, cuando el héroe se encuentra con la sombra de Dido en el mundo de ultratumba y se atreve incluso a comentar: «Mas no pude pensar / que iba a causarte tan profundo dolor con mi partida» (*Aen.* VI, 463-464). Habría que reconocer más bien a Dido, por una vez, el estatus de mujer con una dignidad psicológica propia, más allá de las peripecias individuales de los hombres a los que ha amado.

No es posible que durante siglos su personaje haya sido estudiado solo como «amante herida de» que decide suicidarse «por». Su dolor es real, concreto, desconcertante, porque es total. Con esa asunción de responsabilidad se quiere más bien desmontar ese dolor indecible, pieza a pieza, para poder escudriñar bien de este modo qué hay dentro de él, y también para que luego no haga demasiado daño a otras.

Y Eneas… ¡que se vaya a fundar Roma! Pero la pregunta a la que querría encontrar respuesta aquí es: «¿Por qué Dido queda anonadada hasta el punto de desear la muerte?». De

modo más resumido, es a la reina de Cartago, y solo a ella —no a sus amores pasados, presentes o futuros—, a la que querría que preguntáramos: «¿Cómo estás?».

A Virgilio no le dio ningún miedo hacerlo y, en realidad, lo hizo abiertamente. Y en la *Eneida* reproduce abiertamente su respuesta, a la que, sin embargo, no hacemos ni caso, educados desde hace siglos en un imaginario romántico de damas a las que, en las páginas de los libros, no se les concede vida propia si no es relación con la llegada de un príncipe que dé un sentido a su existencia. Releyendo más a fondo la *Eneida*, el lector se dará cuenta de que Dido no sufre por un amor que se ha ido, sino por un amor que no ha llegado nunca. No es Eneas el que le pierde el respeto. Es ella la que no sabe lo que es el cuidado ni el respeto de sí misma.

El riesgo que conlleva seguir preguntándonos «¿Por qué se va Eneas?» es el de abrir el camino a la sospecha. El de permitir la duda de no merecer que la quieran a una. El de dar legitimidad a la hipótesis de que, más allá de que alguien se marche cerrando violentamente la puerta tras de sí (o levando anclas violentamente, como en el caso de Eneas), en el fondo, la culpa es de nosotras por no haber sido «lo bastante». No haber sido lo bastante capaces de hacer «alguna cosa bien» o de haber ofrecido «alguna cosa dulce» de nosotras (*Aen.* IV, 317). Y este es el autochantaje emocional en el que Dido naufraga antes de quitarse la vida. Y, por desgracia, Virgilio sabe contarlo demasiado bien.

* * *

A quien vaya en busca de cotilleos nos vemos obligados a responder que la *Eneida* no es una telenovela. Y, por tanto, no cabe la menor duda: Eneas ama sinceramente a Dido. En esta historia no existe ninguna «otra»: pero, eso sí, hay otra ciudad que no es Cartago, sino Roma, que es donde el Hado obliga a ir a Eneas.

No se trata tampoco de un capricho pasajero ni de un jueguecito erótico. El sentimiento que Eneas abriga por Dido tiene la solidez del amor. Y la del amor cuando es *magnus*, o sea, «grande».

La suya ha sido una hermosa historia, hay que reconocerlo.

Quizá merezca la pena volver a este punto, al punto en el que los dos, Eneas y Dido, podían decir que eran felices. E intentar preguntarnos por una vez «cómo empezó», y no atormentarnos obsesivamente con el «cómo acabó». Con frecuencia es en los primeros momentos de una historia donde está escrito su final. Casi siempre es así. Es algo que se percibe igual que se percibe un nudo en el papel cuando se pasa el dedo por encima. Es posible darse cuenta de ello, pero el excesivo miedo a la verdad hace que prefiramos no preocuparnos y seguir leyendo el libro, fascinados por su trama, que nos parece sorprendente. «Esta vez es distinto», nos decimos, sin fijarnos en que, si no nos encargamos de cambiar el principio, el final no puede dejar de ser el mismo.

Si Dido sufre tanto por la marcha de Eneas es porque ya había sufrido muchísimo antes de su llegada. El suyo es un dolor no resuelto.

> *Ille meos, primus qui me sibi iunxit, amores*
> *abstulit; ille habeat secum seruetque sepulcro.*
>
> El que primero me tuvo unida a sí, se me llevó mi amor;
> que él lo retenga y lo guarde consigo en el sepulcro.

Ya en el libro I del poema, en el verso 630, la mujer se había presentado al lector como alguien que «conoce el dolor». En efecto, Dido no ha olvidado nunca a su primer marido, brutalmente asesinado, al cual dedica palabras dulcísimas. En el momento de la llegada de Eneas, es una viuda. Y una reina sola por decisión propia.

A Siqueo, que tal es el nombre del esposo difunto, se lo arrebató su hermano, Pigmalión, cuando uno y otra, por deseo de su padre, Belo, eran reyes de la ciudad de Tiro, en Fenicia. Pigmalión, envidioso de la benevolencia que sus súbditos dispensaban a su cuñado, no tuvo el menor escrúpulo y ordenó que lo mataran. Fue entonces cuando Dido zarpó de Tiro con rumbo a Cartago, llevándose consigo todo el oro del reino, en una inolvidable escena mencionada también por Virgilio al comienzo de la *Eneida*. Durante los años en que estuvo en el trono, pese a ser todavía joven, hermosa y deseada, Dido se mostró siempre resuelta a

rechazar a todos los pretendientes que se le habían presentado, entre ellos el ilustre rey africano Yarbas.

Desde el primer momento, el fardo de su pasado no resuelto desencadena en la mente de Dido la resbaladiza obsesión de la traición. A Siqueo, ya muerto, le reprocha haberla traicionado: «Después del desengaño que sufrí con la muerte de mi primer amor» (*Aen.* IV, 17). Se prohíbe a sí misma volver a amar, por temor a su vez a traicionarlo: ese es el pecado al que la condena el severo Dante en el canto V de su *Infierno*, esto es, el de haber violado la promesa hecha a Siqueo dejándose amar por Eneas.

En la *Eneida*, solo la hermana y confidente de Dido, Ana, parece conservar la lucidez en esta pantanosa autocrítica. Todos merecemos ser amados. Los muertos no se traicionan: a lo sumo los traicionamos nosotros. Somos nosotros los que ultrajamos su memoria y los que hacemos que su fin resulte superfluo, si renunciamos a seguir viviendo debido al dolor demasiado agudo que sentimos.

En la *Eneida* es la voluntad de Venus la que hace que «Dido ard[a] de amor» (*Aen.* IV, 101) por Eneas. Sin embargo, esa fogosa locura «la cala hasta los huesos», añade Virgilio en el mismo verso, anticipando el presentimiento de que lo de Dido no sería pasión, sino desequilibrio: no enamoramiento, sino catástrofe.

El expatriado y la reina se encontrarán en una cueva, y allí serán simplemente un hombre y una mujer. Durante una partida de caza en la que todo el reino participa, se desencadena un violento aguacero en una jornada de cielo cristalino. Todos buscan refugio. Eneas y Dido lo encuentran juntos.

Speluncam Dido dux et Troianus eandem
deueniunt. Prima et Tellus et pronuba Iuno
dant signum; fulsere ignes et conscius aether
conubiis summoque ulularunt uertice Nymphae.

En una misma cueva
buscan refugio Dido y el caudillo troyano.
Dan la señal la Tierra, la primera,
y Juno, valedora de las nupcias.
Brillaron luminarias en el cielo, testigo de la unión:

ulularon las ninfas en las cumbres de los montes.

¿Qué decir de estos versos (*Aen.* IV, 165-168)? ¿Qué añadir a los gemidos de las ninfas si no que Virgilio —acaso por pudor o quizá por no hacer del fundador de Roma un títere enamorado— se revela en ellos como un maestro de la técnica *show, don't tell,* compitiendo directamente con «La desventurada respondió» de Alessandro Manzoni?[5]

Eneas y Dido pasan un invierno amándose. No se preocupan por las malas lenguas que circulan por Cartago, alimentadas por la personificación de la Fama, ni por los reproches de los compañeros del troyano, obligados a aguardar a su caudillo. Ya nos podemos figurar cuánto se preocupan del Hado los dos amantes: «Están pasando juntos en la molicie aquel invierno entero / sin cuidar de sus reinos, entregados a las delicias de su torpe amor» (*Aen.* IV, 193-194).

Sin embargo, el equilibrio ya precario de Dido empieza a vacilar precisamente en el momento de máxima felicidad. Sin duda, desde fuera no se ve, no puede decirse que ningún gesto suyo sea desatinado; no pronuncia ni una palabra de más. Sin embargo, son muchas las palabras que Dido se dice a sí misma, y todas son verdaderos despropósitos. La reina está confusa, manipula la realidad intentando justificarse. Sabe —en el fondo de su corazón lo sabe muy bien— que Eneas no es nada más que un amante: no hay ninguna promesa que los una, el suyo es un «amor furtivo» (*Aen.* IV, 171). Pero Dido prefiere contarse a sí misma que su hombre es su marido: a sus noches clandestinas las «llama matrimonio» (*Aen.* IV, 172).

La lucidez de Dido va resquebrajándose cada vez más: ya no es la realidad lo que busca; lo que quiere es la novela. Se cree la esposa de Eneas; contempla al pequeño Ascanio y se imagina a sí misma como madre. Está encantada de verse como reina de Cartago junto a su nuevo rey llegado de Troya. Así, cuando la trama del libro que ella sola ha escrito empieza a desbaratarse, Dido ya no tiene en sus manos más que la violencia del golpe desencadenado por la enajenación.

Lo que lo hace todavía más atroz es el hecho de que nadie a su alrededor parece darse cuenta: para todos, el mal de Dido

resulta una sorpresa; a ojos de los demás parece una bacante, una posesa.

* * *

Necesitaríamos a una Emma, la activista francesa autora de una viñeta feminista que se ha convertido en un superventas mundial,[6] para explicar de modo convincente por qué ha llegado la hora de dejar de apechugar con la «carga mental» y emocional de nuestros hombres. De los que se quedan y de los que se van. También y, sobre todo, analizando la *Eneida*.

Aunque durante milenios nos hayan dicho lo contrario, las mujeres no estamos aquí en el mundo para ser las cocineras, las lavanderas, las confidentes, las guardianas del hogar, las educadoras de los hijos, las señoras respetables en público y los putones en la cama de nuestros maridos. No somos las muletas de sus tormentas emocionales: no es solo el codo lo que tenemos que empinar para hacer fiesta ni es solo nuestro hombro sobre el que ellos tienen que llorar. No somos las benefactoras de sus proyectos, ya sean alocados o realistas, ni las correctoras de sus borradores, ni sus contables ni sus *sponsors* a fondo perdido. Y viceversa. Si para aquellos a los que amamos ejercemos todas estas profesiones al mismo tiempo (todas no retribuidas, por supuesto), ¿qué queda para nuestro trabajo? Sin dejar de preguntarnos qué queda de nuestra cuenta bancaria. Pero de manera más general: ¿qué se salva de nosotras, en este despilfarro no reconocido de nuestras personas?

En la *Eneida*, Dido ofrece todo lo habido y por haber a Eneas con el fin de retenerlo: su reino, su dinastía, su casa, su nombre, su cuerpo. Lamenta incluso no haberle dado hijos a su imagen y semejanza, la variante mortal de la inmortalidad que Calipso ofrece a Ulises. El resultado es que, actuando así, Dido no se ha guardado nada para sí misma. Por Eneas se ha malgastado entera.

Ha tocado fondo, al menos el fondo emocional. Sin que él se lo haya pedido nunca. Mejor dicho, quizá el héroe ni siquiera se ha dado cuenta de cuánto ha hecho por él Dido; puede que, si se lo hubieran preguntado, hubiera contestado con el más antiguo de los *tópoi* masculinos: «¡No tenías más

que haberlo preguntado!». En efecto, Eneas siempre había querido irse de Cartago. Cuando lo hace, se mueve como un ladrón, en silencio, cuidándose muy mucho de preparar sus naves en el puerto a escondidas, sin que lo vea la reina, para no tener que hacer frente a sus broncas irracionales.

Espero que nadie os haya mirado nunca como Eneas mira a Dido mientras se hace el loco (por desgracia, a mí sí que me ha pasado). Lo suyo no es *pietas* épica, sino la más vulgar piedad, la misma con la que se mira, qué sé yo, a un perro que ladra enloquecido ante algo que únicamente ve él y por lo que él es el único que se desespera.

«Mantiene inmóviles los ojos / y acalla a duras penas su dolor en lo hondo de su pecho. Al cabo le da breve respuesta» (*Aen.* IV, 331-332): con poquísimas palabras Eneas dice a Dido que, de haber podido escoger, él habría preferido quedarse en Troya. Y, por tanto, ni siquiera haberla conocido.

Sí, es verdad, los críticos tienen toda la razón cuando afirman que Virgilio habría podido pintar aquí a su héroe un poquitín más sensible. Un poco menos plano y un poco más solidario con el dolor de Dido, en vez de tantos silencios, de tantas miradas al suelo y de tantas palabras pronunciadas a medias. Aunque, en contraste con su naturaleza de héroe «con una misión», al cual no se le permite abandonarse a nada más dulce que no sean las manos metidas en la tierra en el acto de fundar Roma, Eneas habría podido responder a la reina, de todas formas, algo más sentido que «deja de consumirte y consumirme con tus quejas» (*Aen.* IV, 360).

Ahora bien, volviendo a la «carga emocional» del principio, tampoco estamos obligadas a convertirnos en las guionistas de las reacciones ajenas, no nos corresponde a nosotras, y tampoco a Dido, reescribir las ocurrencias masculinas que no nos gustan. Por el contrario, estamos llamadas a tomar nota de ellas por lo que son textualmente. Y a actuar en consecuencia.

Tenemos, además, que reprimir la habitual tentación de convertirnos todos en psicólogos improvisados de quien decide libremente «volver hacia las naves» (*Aen.* IV, 396). A menos que seamos terapeutas retribuidos por el trabajo solicitado, debemos negarnos a pensar que unas sofisticadas teorías psicoanalíticas o unos torpes traumas infantiles

pueden ayudarnos a soportar mejor lo insoportable. En la *Eneida* no hay ninguna necesidad de sospechar que Eneas se cayera del caballo siendo pequeño o que tuviera una adolescencia turbulenta, que, por otra parte, bien habría podido decir que había tenido durante la guerra de Troya. No podemos ni siquiera atrevernos a reírnos de él y considerarlo un cobarde falto de testosterona, como se ha hecho durante mucho tiempo, pues opta por dar la espalda a la mujer más seductora imaginable en aras de una patria lejana, reducida en aquellos momentos a un montoncito de piedras.

No hay nada en la *Eneida* más claro que la sencilla razón que niega el final feliz a la historia de amor entre Eneas y Dido (*Aen.* IV, 440):

> *Fata obstant.*
>
> Los hados se lo impiden.

Sin embargo, Dido no puede comprenderlo. No es capaz de hacerlo porque no posee las herramientas para ello. No es por Eneas por el que acaba de ser abandonada, sino por sí misma, como hemos dicho. De ese modo, Dido termina por no oír ni siquiera la única declaración de amor de verdad que el héroe le dedica: Virgilio escribe que Eneas está decidido a marcharse, sí, pero siempre *magnoque animum labefactus amore*, «con el alma rendida / a su hondo amor» (*Aen.* IV, 395).

* * *

Delicadas y, al mismo tiempo, muy precisas son las palabras que el poeta emplea para nombrar el motivo del suicidio de Dido (*Aen.* IV, 450-451). Entre ellas el término «amor» brilla por su ausencia. Ni siquiera aparece la palabra «hombre».

> *Tum vero infelix fatis exterrita Dido*
> *mortem orat; taedet caeli convexa tueri.*
>
> La infortunada Dido, aterrada ante su hado, entonces sí que pide morir.
> Ya mira con hastío la bóveda del cielo.

Dido ha quedado como vacía, vivir se ha vuelto para ella algo tedioso. Así que es por *taedium vitae,* por aburrimiento de la vida, por lo que escoge morir, motivación reconocida, por lo demás, por el derecho romano. «Moriré sin venganza, pero muero. / Así, aún me agrada descender a las sombras» (*Aen.* IV, 659-660); para hacerlo, Dido escoge la espada de Eneas. Después de maldecirlo.

Quizá sea solo por la modalidad que elige para quitarse la vida como la reina de Cartago parece rebelarse contra el estereotipo de la mujer cuya única razón de vivir es ser la mujer de alguien, contra el mismo estereotipo al que ha aceptado ceñirse durante toda una vida hasta que este ha hecho que enferme.

Porque Dido decide morir como habitualmente hacen los hombres en Roma: *ferro / conlapsam* (*Aen.* IV, 663-664). En efecto, la reina se lanza contra la espada de Eneas para que el acero la atraviese mortalmente, cuando, según la tradición, las mujeres se lanzaban desde lo alto del tejado o se ahorcaban (como hará la esposa de Latino en el libro XII).

Así termina, pues, en la *Eneida* la vida de Dido, que «no finaba por designio del hado, ni por muerte merecida, / pero la infortunada moría antes de tiempo arrebatada de súbita locura» (*Aen.* IV, 696-697). Antes de expirar, fue al «divino poder, si alguno existe, / que justo y vigilante ampara a los amantes no correspondidos» (*Aen.* IV, 520-521), al que dirigió su último ruego.

Vigilantes, recordémosla, pues, y roguemos por ella y por todas las demás.

LAS HISTORIAS DE AMOR DE LAS DEMÁS, DE LOS DEMÁS Y DE VIRGILIO EN LA *ENEIDA*

Resulta poco frecuente que las historias de amor de la vida que vivimos tengan tintes de novela. Casi siempre son más modestas y más silenciosas; pero no por ello menos interesantes. De alguna forma siguen siendo siempre trágicas, aunque en un sentido distinto del carácter trágico propio de un poema épico.

Tampoco en amor podía decirse que Virgilio fuera un Eneas: en su biografía no hay rastro de ninguna Dido. Sorprendentemente, de la vida privada del poeta no sabemos casi nada, salvo que trataba con respeto a sus esclavos (pensemos, en cambio, en todas las habladurías acerca de las amantes de Catulo o de las mujeres de Cicerón, que, a pesar de su integérrima toga, fue un verdadero *tombeur de femmes*). Pero hay otros personajes de la *Eneida* que aman, aparte de los protagonistas. Y quizá sea justo en esos otros personajes, menos memorables que el caudillo troyano y que la reina de Cartago, en los que ahora podamos buscar los rasgos de Virgilio; y también un poco de nosotros mismos.

Todo gran amor tiene siempre un antes y un después, aunque en el mientras cueste creerlo. También ocurre así en la *Eneida*. Antes de Dido, Eneas amaba a Creúsa. Después de Dido, Eneas amará a Lavinia. En ambos casos, es obligatorio añadir un «quizá». Porque estas dos mujeres pasan por el poema como dos fantasmas sin una consistencia real; otra cosa, con respecto a la trama, es el peso específico que tienen una y otra.

La primera de ellas se convierte realmente en un fantasma al final del libro II. Durante la caída de Troya es cuando Creúsa, hija de Príamo y Hécuba, es *fato erepta*, arrebatada por «un hado aciago» (*Aen.* II, 738). No está claro qué es exactamente lo que sucede. No se explica cómo la mujer llega a perder la vida de repente, cuando poco antes huía de las llamas en compañía de su marido y de su hijo.

Si bien, según afirman unánimemente los comentaristas, esta repentina salida de escena de la mujer sirve para que Virgilio pueda seguir adelante con el viaje de Eneas sin hacer de él un marido infiel (como Ulises), lo cierto es que el héroe troyano ni siquiera se da cuenta de la desaparición de su esposa.

A continuación, reproducimos los versos que inmortalizan a Eneas como el más despistado de los seres de sexo masculino que han venido al mundo (*Aen.* II, 740-743):

Incertum; nec post oculis est reddita nostris.
nec prius amissam respexi animumue reflexi
quam tumulum antiquae Cereris sedemque sacratam

venimus.

No lo sé. Nunca más fue devuelta a nuestros ojos,
ni buscando a mi esposa perdida volví la vista atrás
ni volví el alma, hasta llegar al cerro y a la mansión sagrada
de la vetusta Ceres.

Poco después, Creúsa se aparece a Eneas en sueños para animarlo a salir de Troya y fundar Roma. Y, durante su conmovedor encuentro, el héroe intenta abrazarla tres veces sin conseguir ni siquiera rozarla, porque la mujer es una sombra inconsistente «como soplo de brisa, en todo parecido a sueño alado» (*Aen.* II, 794). Se trata de un gesto vano de profunda ternura, repetido por Eneas a la vista del espectro de Anquises en el libro VI, y recuperado por Dante en el canto II del *Purgatorio*, cuando el poeta divisa entre las sombras a su amigo Casella.

Una vez que ha perdido la vida, Creúsa no da muestras de tener nada que reprochar a su marido. Mejor dicho, es ella la que intenta levantarle los ánimos al verlo postrado y lloroso: el dolor de Eneas por su pérdida es una locura (*Aen.* II, 776), dice, y no sirve de nada entretenerse más. *Fas non est*, a Eneas no le está permitido que Creúsa sea su compañera en el «largo exilio» que lo espera (*Aen.* II, 780) y que lo conducirá a Roma. Sobre todo, Creúsa sabe ya que la reina prevista por el Hado para la nueva ciudad que va a fundarse en el Lacio no será ella.

Desde ese momento, hasta el recuerdo de la mujer desaparece por completo del poema —«fue a perderse entre las tenues auras» (*Aen.* II, 791). Eneas no volverá a hacer alusión alguna a Creúsa en toda la *Eneida*; solo Ascanio se acuerda de su madre en el libro IX.

No sé si el amor asume formas e intensidades distintas según a quién se escoja amar; no estoy segura. Sin duda, lo que une a Eneas y a Creúsa no tiene el aspecto de la llamarada que, a continuación, unirá al héroe y a Dido. Aun así, no carece de fuego: es un amor que no provoca devastación, pero que tiene la forma de la luz constante con la que una vela brilla. Creúsa llama a su marido «mi dulce esposo» (*Aen.* II, 777) y se preocupa por que se cuide del único hijo que han tenido. Por encima de todo, en la *Eneida*,

Creúsa supera la máxima prueba de amor: la de dejar que se vaya aquel a quien decimos que amamos como a la vida misma.

* * *

Lavinia, en cambio, no dice nunca nada. De modo harto increíble, la futura esposa del Lacio de Eneas no pronuncia ni una sola palabra en ningún verso. Y, sin embargo, hay algunas cosas que debemos decir de ella.

Indudablemente el personaje de Lavinia viene a atestiguar a la perfección cuánto le gusta a Virgilio el juego cuando se pone duro (desde el punto de vista poético). Por lo que parece, al poeta de Mantua no le gustaban las victorias fáciles, si nos fijamos en que para su protagonista, después de tanto viajar, escogió como meta afectiva a una mujer abiertamente enamorada de otro. ¿Podéis imaginaros que Helena devolviera al remitente el comunicado de interés por su persona de Paris?

Bien es verdad que Virgilio necesitaba un pretexto para hacer de los seis últimos libros de la *Eneida* lo que los críticos llaman la «parte idílica» del poema, o sea, un campo de batalla, teniendo en cuenta, además, que el rey Latino está dispuesto a poner su reino en manos de Eneas sin pensárselo dos veces. Y también es verdad que no hay mejor forma de hacer estallar una guerra que poner de por medio a alguna mujer (esto sirve solo para la poesía épica; en la vida real es siempre el dinero). Desde luego resulta cuando menos muy singular que, en el momento de la llegada de Eneas al Lacio, Lavinia lleve ya algún tiempo unida a Turno. Lo suyo no es un *flirt*, es un noviazgo oficial a la espera de una boda inminente. Y lo que la chica siente por el rey de los rútulos no es solo afecto, sino un «admirable amor» (*Aen.* VII, 57).

No hay aquí elementos que permitan el cotilleo. Sin embargo, sigue en pie la sospecha fundada de que, en esta parte de la *Eneida*, la habitual perspicacia narrativa de Virgilio fue puesta a prueba por los coletazos de una desgracia personal en materia de amores. La similitud entre el rapto de Helena, arrebatada a Menelao, y el de Lavinia, arrebatada a Turno, se tambalea si examinamos con atención

su coherencia. Porque Eneas no roba ninguna mujer a nadie; es, por el contrario, el rey Latino el que le ofrece sin dudar la mano de su hija para sellar con sus bodas el nacimiento del Imperio romano.

Y, cuando la razón para emprender una guerra no se sostiene, Virgilio complica y oscurece todavía más las cosas. Pone de por medio a la querida Amata, la esposa de Latino, que enloquece debido al enorme cariño que siente por Turno, el yerno desposeído de sus derechos. De acuerdo, el *tópos* de la suegra entrometida está muy bien, pero a todo el mundo le parece excesivo desencadenar por eso un sangriento conflicto bélico. El poeta saca a relucir incluso una profecía tardía, según la cual en el pasado el vuelo de las aves había pronosticado a los arúspices que Lavinia tendría un marido extranjero, y enseguida Latino se apresura a decir que entonces había entendido mal el deseo de los dioses al conceder la mano de su hija a Turno, que a su vez se apresura a decir que él ya es un poco extranjero, pues es natural de Alba Longa, no de Árdea.

La única vez en que se oye la voz de Lavinia en la *Eneida* no es por medio de palabras, sino que se expresa con los ojos. Así reacciona la mujer a la vista del hombre al que ama (*Aen.* XII, 67-69), y Eneas no está muy lejos:

Indum sanguineo ueluti uiolauerit ostro
si quis ebur, aut mixta rubent ubi lilia multa
alba rosa, talis uirgo dabat ore colores.

Como cuando se tiñe el índico marfil con el rojo de sangre de la púrpura
o el albor de los lirios se arrebola entre la grana de abundantes rosas,
así eran los colores que lucía la muchacha en el rostro.

Quién sabe cuántas veces hemos dicho lo mismo con la mirada, sin pronunciar palabra (a alguna persona a la que no estábamos destinados, mientras que el amor oficial nos esperaba, sin tener ni idea, al fondo del pasillo).

Quién sabe… Quizá una vez al menos Virgilio lo hiciera también.

* * *

Finalmente, leyendo entre líneas la *Eneida* vemos aparecer los desgarros emocionales de Virgilio. En efecto, por debajo de determinados versos, se aclara toda la inquietud humana y política del poeta. A algunos lectores atentos, *in primis* a Paul Veyne, no les ha pasado desapercibido el modo en que Virgilio oculta en la historia de amor entre Eneas y Dido la historia de su desamor por el imperio de Augusto.

Ya en el infausto desvarío nupcial de Dido se vislumbra la sangre que corre en Roma durante las guerras civiles, que desgarran al pueblo dividiéndolo entre los partidarios de Octaviano y los de Antonio, al que se reprochaba, entre otras cosas, vivir *more uxorio* con una reina africana: Cleopatra. Por lo demás, quince años antes de que Virgilio escribiera esos versos tan intensos, Salustio había afirmado ya que la única rival de Roma era Cartago, *aemula imperii Romani* (*Catilina* X, 1).

Es sobre todo en el suicidio de Dido —consumado, como hemos dicho, de la forma más cruenta entre las que contemplaba la moral romana, o sea, arrojándose voluntariamente sobre un arma terminada en punta— donde se puede ver la muerte prematura de la confianza que Virgilio había depositado en Augusto. Es, de hecho, el mismo tipo de fin —basándonos en lo que relata Amiano Marcelino, *incubuit ferro* («sacó su espada y se arrojó sobre ella», *Res gestae* XVII, 4-5)— que escogió Cornelio Galo, al no poder soportar las escandalosas acusaciones vertidas contra él por el *princeps*. Del amigo al que más quería Virgilio no sabremos nunca nada, convertido para la posteridad en mero fantasma, al igual que Creúsa, a raíz del decreto imperial que impuso su *damnatio memoriae*.

Quizá un rastro de lo que fue el afecto que los unió pueda intuirse en la trágica muerte de Niso y Euríalo, jóvenes guerreros troyanos, relatada en el libro IX de la *Eneida*. Los dos perecen juntos a manos de Turno, después de intentar un ataque nocturno: sus cuerpos caen, utilizando una comparación ya homérica, igual que «las amapolas, fatigado su tallo, / inclinan su cabeza bajo el peso de una racha de lluvia» (*Aen.* IX, 436-437). En las palabras de Euríalo cuando

llora a Niso, culpable ni más ni menos que de «amar en exceso a un amigo infortunado» (*Aen.* IX, 430), podemos entrever el dolor de Virgilio por la pérdida de su querido Cornelio Galo.

Unos pocos versos más adelante, el propio poeta se dirige en primera persona al lector pidiendo que Niso y Euríalo no sean olvidados, llegando incluso a definirlos como «pareja afortunada» (*Aen.* IX, 446), pues al menos siguen juntos, aunque sea en la muerte. En definitiva, cuando Virgilio habla un poco —poquísimo— de sí mismo, lo hace siempre en los tonos propios de un final trágico, injusto. Él también siente que su amor ha sido traicionado, no por un hombre ni por una mujer, sino por toda una época histórica. Su resistencia ante los tiempos que vive se ha agotado, el poeta siente el mismo abatimiento que Eneas, obligado a emprender la marcha una vez más.

A las palabras del héroe confía Virgilio la añoranza de lo que ha perdido para siempre: la serenidad, expropiada durante las guerras civiles junto con su tierra natal. En los versos que reproducimos a continuación es Eneas el que añora la felicidad vivida en Cartago. Pero con total claridad se percibe también en ellos la nostalgia del pastor Melibeo de la égloga I de las *Bucólicas* (con los ecos textuales del verso 3 del poema). Y se percibe asimismo toda la amargura de un Virgilio atónito (*Aen.* IV, 281-282):

Ardet abire fuga dulcisque relinquere terras,
attonitus tanto monitu imperioque deorum.

Arde en deseos de huir, de abandonar aquella dulce tierra,
atónito ante el golpe del aviso y el mandato divino.

6
LAS PUERTAS DE LOS SUEÑOS
LA *ENEIDA* EN TIEMPOS DEL PRINCIPADO DE AUGUSTO

De ti me salvo
transigiendo con tu presencia:
con palabras amistosas, prudentes,
te induzco a no existir.
No temo tu cara
si sé que ha sido sacada de la
nada, grumo casual de mí mismo,
femenino en nada:
solo así me salvo de tu sangre;
porque siempre me asustas
si te acercas desde la nada hasta el algo.

GIORGIO MANGANELLI, en *Poesie*

A lo largo de los siglos, de Virgilio se ha dicho de todo. Las habladurías más arraigadas lo presentan como un cuentacuentos a sueldo, un juglar de la corte, encargado de hacer propaganda de las gestas de Augusto al son de sus hexámetros. El prejuicio más extendido haría, por consiguiente, de la *Eneida* una campaña de *marketing ante litteram*: cada uno de sus libros sería un *spot* publicitario para ensalzar el Imperio romano recién nacido. Baste un simple *fact checking*: de los 9.896 versos que componen la *Eneida*, los que contienen una referencia directa a Augusto son solo 69.

Teorías interpretativas más sofisticadas, reunidas en torno a la llamada escuela de Harvard de Adam Parry, atribuyen al poema «dos voces»: un plano narrativo, que cantaría las hazañas de Eneas, y un plano alegórico, que ensalzaría las del emperador. Otras hipótesis menos convincentes querrían ver diseminadas en la *Eneida* citas propagandísticas secretas y referencias apologéticas encubiertas para el lector corriente y

moliente (y desconocidas quizá también para los propios defensores de ciertas interpretaciones rayanas en lo oculto). Por no hablar de los que han atribuido a Virgilio el papel de predicador o de embaucador, incluso de profeta capaz de anunciar a las gentes el advenimiento de Jesucristo.

Por una vez, intentemos atenernos a los hechos al leer la *Eneida*, sin intentar encontrar escondido entre líneas lo que en esas mismas líneas no está escrito. Virgilio no era ni ministril ni espiritista de profesión. No abrigaba ambiciones políticas especiales ni tenía delirios de grandeza que pretendiera hacer realidad por medio de la literatura; más aún, cuando había intentado salvar sus tierras mantuanas de la confiscación por parte del Estado, la jugada le salió mal. Mientras componía la *Eneida* todo lo que deseaba era quedar al margen y estar tranquilo en la periferia del imperio, en Nápoles. No consta que sufriera chantajes ni que tuviera cuentas pendientes con Augusto: nunca se ha atribuido al poeta ninguna historia picante, y su amigo más querido se suicidaría muy pronto.

A la vista de la documentación parece, pues, que, al aceptar escribir la *Eneida*, Virgilio solo habría tenido cosas que perder. Porque lo que habría podido ganar —fama, lujo, riqueza, admiradores, prestigio social— hacía ya mucho que se había perdido.

LA POESÍA COMO NARRACIÓN POLÍTICA

Ya me sé yo cómo va a acabar la cosa. Debido a estas palabras mías, dirán de mí lo mismo que han dicho de Virgilio: que yo también trabajo a sueldo de algún oscuro *lobby* augustal o, peor aún, que soy una fanática defensora de la monarquía. Como si la literatura y, por tanto, la política fueran un derbi de fútbol en el que reconocer las virtudes (o los límites) de una parte significa ser un hincha enloquecido. Como si decidir ponerse de un lado —aunque solo sea durante un tiempo, como le ocurrió a Virgilio— fuera un acto de servilismo y no el supremo ejercicio de la libertad. Sobre todo, como si se pudiera, aunque fuera solo mínimamente, no elegir.

Es justo esa elección libre de adhesión a su tiempo por

parte de Virgilio lo que me interesa indagar en la *Eneida*. Si escribo, no es para defenderlo ni para rehabilitar su figura: de eso ya se encargan solitos desde hace dos mil años sus versos. Tampoco es por simpatía ni para dejar caer opiniones personales. Lo que me gustaría más bien es ver qué pasa y qué comporta tomar una postura, incluso cuando no se querría tomarla. Qué ocurre cuando se atraviesa un momento histórico que obliga a decidir de qué parte se pone uno; y en el que «no ponerse» es, en cualquier caso, una opción: habitualmente, la que acaba perdiendo. No tanto en política, no me refiero a eso; o no solo a eso: ¿qué comporta para un hombre ser invitado a alinearse a un lado u otro de la historia?

En medio está la vida, y no porque un dictador o un monarca llegue de repente y nos corte la cabeza, sino porque el ser humano necesita siempre creer en algo o en alguien. En tiempos de crisis todavía más; hacen de escudo para él las pocas certezas que tiene, y las vacilaciones de los listos nunca han parecido más irritantes.

Antes ya de escribir la *Eneida*, Virgilio tuvo libertad de elección. Eligió entonces creer en Augusto. Poco después, tuvo incluso libertad para cambiar de idea. Con independencia de cómo fueran las cosas, es fundamental entender cómo tomó Virgilio su decisión y qué decisión tomó como poeta (con respecto a lo que escogió en cuanto hombre, su biografía lo dice todo). Por qué preferir ese mito y no otro, por qué la dignidad de Eneas y no la ferocidad homérica, por qué todo ese esfuerzo por construir y nunca el placer de arrasar del todo.

No importa cómo fueron las cosas entre Virgilio y Augusto en el momento de la «definición del proyecto», si este último sacó la espada de la vaina o si se limitó a hacer un precipitado gesto de asentimiento; para eso están las novelas. Lo que importa es que, un día no especificado del año 29 a. C., Virgilio se sentó a la mesa y se puso a escribir el poema épico que acabaría por proporcionar al Imperio romano un relato fundacional. Y que unos años más tarde —no muchos —, Virgilio se sentó a la misma mesa y decidió que ya no quería escribir esa historia.

O, al menos, ya no quería escribirla así.

* * *

He aquí el prejuicio, resumido muy brevemente: el de Homero sería un canto libre, y la de Virgilio sería la obra de un vendido.

Ha llegado el momento de precisar qué se entiende por poesía o, al menos, qué se entendía por poesía en la Antigüedad grecorromana (por mi parte, yo sigo sin encontrar especiales diferencias entre ayer y hoy). En el mundo clásico, escribir poesía era, ante todo, un acto político. Las palabras no eran elegidas sobre la base del mero placer de su sonoridad, sino siguiendo el modo en el que se veía el mundo. De cómo se pensaba que era. Sobre todo, las palabras eran escogidas sobre la base de cómo se quería que el lector pensara, a su vez, que era ese mundo.

Los poetas antiguos no eran como los chamanes de los pueblos primitivos, desconcertados mientras señalaban con el dedo para encontrar un nombre a un espectáculo nunca visto ni cantado hasta entonces. Los poetas clásicos eran, ante todo y sobre todo, los ventrílocuos del sistema en el que vivían. Homero no fue, desde luego, una alma bondadosa y no contaminada que escribió la *Ilíada* y la *Odisea* movido por el canto de una Musa del Helicón. No se limitó a cantar su época: Homero creó su época. Escribiéndola en verso.

Siento causar ahora un desengaño a quien todavía se deleita con la imagen del poeta con barba larga y ojos legañosos entretenido en elegir, dentro del catálogo de la fantasía, las gestas de Aquiles, de Héctor y de Ulises —por no hablar de las de los dioses— con la ingenuidad de un niño. Si se atribuye a Homero ese retrato naíf es porque en el margen de sus dos poemas inmortales no nos ha llegado asimismo el nombre del que se los encargó (bastaría con leer las obras un poco más a fondo para responsabilizar de la mirada poética del ciego de Quíos a la clase dominante de su época).

Con esto no queremos decir que Homero fuera pagado para que escribiera ni que estuviera obligado a hacerlo. Pues ¡faltaría más! Pero intentamos subrayar que ningún poema —por no hablar de dos, como serían la *Ilíada* y la *Odisea*— sobreviviría tres mil años de historia si no suscitara en quien

lo escucha una profunda sensación de pertenencia; si, en su geografía, en su sociología, desde la manera de hacer la guerra hasta la manera de hacer el amor, desde el rito de cocinar hasta el de enterrar a los muertos, el lector no localizara con toda claridad el perímetro que señalaría un «nosotros» y un indeterminado «ellos».

No es tanto una cuestión de raíces o de antepasados —desde luego los espartanos no creían que todos eran biológicamente hijos de Licurgo, ni los atenienses de Cécrope—, sino de historias. Porque desde siempre la poesía ha sido y es narración: entre otras cosas, y por encima de todas ellas, política.

Evidentemente Virgilio tenía en la cabeza todo esto mientras se disponía a escribir la *Eneida*. Sabía que no se le pedía que elaborara una entretenida trama de amores y de aventuras. Su misión era crear *ex novo* un marco narrativo del principado de Augusto, que había surgido él también *ex novo* de los escombros de las instituciones romanas. Con una importante diferencia con respecto a Homero. O, mejor dicho, dos.

Virgilio estaba viviendo todavía el momento que debía narrar, el que iba a marcar para siempre la distancia entre un antes y un después (resulta más difícil distinguir con claridad entre lo acertado y lo erróneo cuando el tren está todavía en marcha y las sorpresas —desagradables, por lo general— se hallan a la orden del día). Además, todos los romanos habrían reconocido que quien había encargado la obra tenía un nombre y hasta un apellido concretos: Octaviano Augusto. El principado al que había que dar fundamento narrativo —un *storytelling*— era el suyo, y Virgilio estaba todavía acabando de entenderlo —y de padecerlo—, al igual que toda Roma.

* * *

El talento de Virgilio fue el de intuir desde el primer momento que «por dónde comenzar» no era la pregunta que debía plantearse. Al contrario, habría que preguntarse «por dónde recomenzar». Y a esta cuestión el poeta tuvo el valor de responder: «Desde el principio. ¡E incluso antes!».

Quién sabe qué dirían los analistas políticos de la época. Si

la *Eneida* fuera una campaña electoral, su *claim* (el eslogan, según el vocabulario técnico) sería indudablemente: «Make Rome great again». La única diferencia con la estrategia comunicativa de Donald Trump y su «Make America great again» es el hecho de que Virgilio se expresó por medio de elegantes hexámetros y no a través de groseros tuits. Y, sobre todo, que Virgilio quería acabar para siempre con la guerra —con la guerra civil, después de la batalla de Accio de 31 a. C. —, no desencadenarla de nuevo.

Por lo demás, la narración es idéntica; cabría incluso hablar de plagio, si conociéramos las cualidades de distinguido latinista del presidente de Estados Unidos. Incluso la estrategia puesta en marcha es la misma: frente a un vuelco político que marcó toda una época (y desde el dudoso fundamento democrático, indudablemente dictatorial en el caso de Augusto), se decide ondear ante los ojos estupefactos de los ciudadanos la bandera de la grandeza y de la prosperidad pretéritas.

Poco importa que ese *again* —*etiamnunc*, por decirlo en latín— siga siendo completamente abstracto y desenfocado, tanto en la Roma de 29 a. C. como en la Nueva York de 2016. ¿Exactamente cuándo había estado más boyante Estados Unidos? ¿Hace veinte años? ¿Hace treinta? ¿O cien? ¿Y Roma había sido mejor y más rica en tiempos de Rómulo, de Escipión el Africano o de Julio César? No nos es dado saberlo; y nadie se tomará desde lo alto la molestia de concretarlo.

Sería inútil incluso apelar a la racionalidad y aducir que la Roma de los tiempos de su fundación, allá por 753 a. C., era simplemente un amasijo de chozas dispersas a lo largo del Tíber y habitadas por gentes semibárbaras; o que en el siglo III a. C. no era muy agradable, ni mucho menos, tener como enemiga a Cartago, con Aníbal cruzando los Alpes a lomos de un elefante. Más que la lógica puede la nostalgia de los «buenos tiempos de antaño», que en la antigua Roma eran todavía más buenos y más de antaño de lo habitual, defendidos ardorosamente de los peligros causados por el lujo y la molicie a partir de Catón el Censor con el constante ensalzamiento del *mos maiorum*. No importaba cómo habían sido en verdad los campesinos itálicos y gálicos durante los años de las severas campañas de anexión por parte de Roma.

Podemos imaginar con toda justicia que lo pasaron muy mal, pero siempre habrá alguien dispuesto a creer que antes todo estaba mejor.

El objetivo de Virgilio era, por tanto, narrar ese después, el principado, con la voz y los gestos del antes, de los orígenes. Extender el vigor, el orgullo y la dignidad de los comienzos de la historia de Roma y de su fase monárquica, con sus rústicos siete reyes, al nuevo comienzo de la fase imperial. El resultado sería diluir —hasta hacerlo desaparecer— todo lo que había habido entre medias, esto es, casi medio milenio de república con sus instituciones (según la tradición, referida incluso por Tito Livio, la Res publica Populi Romani nació en 509 a. C. con la expulsión de Tarquinio el Soberbio).

Por lo demás, el principio de todo *storytelling* eficaz es el siguiente: si no sabes contar lo que has hecho, es que no has hecho nada. No es que los siglos republicanos carecieran de intelectuales y que, con Augusto, cualquier obra literaria pretérita pudiera borrarse de un plumazo, sino que, en la época democrática de cónsules y senadores, los escritores habían estado todos demasiado ocupados en querer cambiar las cosas para mejor —unos mediante la filosofía, otros mediante la historiografía y otros con sus discursos—, en vez de molestarse en fijarlas tal y como eran en un relato común.

Si la república de Roma había carecido de manifiestos culturales más sencillos que unos complejos tratados, inaccesibles para quien no fuera un erudito de profesión, no iba a pasar lo mismo durante el imperio. Para hacerlo, Virgilio inventó el género de lo «nacional-popular». Y fue el primero de la historia que lo utilizó —hay que reconocérselo —, a excepción de los poemas homéricos, es cierto, a los cuales, sin embargo, resulta más difícil aplicar los conceptos de «pueblo» y de «nación», al ser la propia idea de «grecidad» tan heterogénea como abstracta.

En la Roma augustal había una nación —no ya solo la *urbe*, sino toda Italia— que tenía absoluta necesidad de una nueva identidad cultural para intentar creerse el cambio que se estaba produciendo. Había que encontrar el modo de hacer que la nueva narración fuera excelsa, y no banal o pueril, pero también popular, esto es, que todo el mundo pudiera entenderla sin pertenecer necesariamente a la élite más culta

y acomodada. En resumen, que todo el mundo pudiera decir: «Nosotros, los romanos», sin tener que consultar la enciclopedia para poder entender lo que le estaban contando. Romanos ya lo eran antes, desde luego, pero ahora formaban parte de una narración distinta, la del principado de Augusto. Nada mejor que volver al escenario en el que había empezado todo, esto es, a la caída de Troya. Toda Roma conocía la historia de Eneas, debió de pensar Virgilio.

Había llegado el momento de contarla de nuevo, como no lo había hecho nadie hasta entonces.

* * *

En las antípodas de los que han visto en él un poeta mercenario, se sitúan los que han atribuido a Virgilio el papel de un moderno ministro de Cultura por su condición de poeta de la patria. En este sentido, Augusto aparecería como un emperador ilustrado, un Lorenzo el Magnífico que no se rinde ante la vulgaridad de la propaganda forzada, sino que confía su visión política a la elegancia de la rima. Al igual que no estoy de acuerdo con la primera interpretación, tampoco lo estoy con la segunda. De hecho, creo que, de nuevo, no hay que confundir el ejercicio del poder —tanto en la Antigüedad como hoy— ni olvidar, como ocurre a menudo, el papel del público.

En cuanto a la hipótesis del *princeps* ilustrado —si lo fue o no, este no es el lugar idóneo para expresar juicios sobre la actuación de Augusto—, conviene precisar que, desde los tiempos de Pericles, a los gobernantes les ha encantado —y sigue encantándoles en la actualidad— rodearse de personajes ilustres de las artes y del saber. Así sucedía en tiempos de Augusto, así ocurrió en el Renacimiento y así sucede hoy, cuando los líderes mundiales no dejan escapar ni un solo momento de *photo opportunity* con celebridades de distinta naturaleza. Pensándolo bien, ocurre lo mismo en una escala más modesta: preferimos aparecer en público rodeados de personas inteligentes y con buenos modales, y no con patosos que solo enseñan a meter la pata.

No hace falta decir que cenar con una persona o asistir con ella en público a una representación teatral no significa

automáticamente compartir la ideología de un bando o de otro, ni se trata de una declaración abierta de intención de voto. Lo mismo debería servir para la relación entre Virgilio y Octaviano. Mejor dicho: según algunos críticos, habría sido el joven emperador, al menos en un primer momento, el que más se beneficiara de la cercanía del poeta, que era más viejo que él y era conocido y estimado por el gran público romano tras la publicación de las *Bucólicas* y de las *Geórgicas*.

En cuanto a la posibilidad de que la *Eneida* representara, en las intenciones de Augusto, el manual poético del súbdito perfecto, reconociendo, por tanto, a Virgilio el papel de maquiavélico estratega armado de hexámetros, estaría muy bien. Sería conmovedor imaginar a los antiguos romanos como un sofisticadísimo pueblo de filólogos, dispuestos a echar por tierra siglos de república en cuanto tomaran entre sus manos un libro que contaba la historia de Eneas. Por desgracia, hace mucho tiempo que se necesita mucho, mucho más que un hermoso poema para convencer a una nación de que cambie de régimen político de la noche a la mañana: habitualmente se requiere una guerra sangrienta y/o una crisis económica.

Como señalábamos ya en el capítulo dedicado a la figura de Eneas, ningún romano con un poco de sentido común habría revolucionado concretamente su vida leyendo las gestas del prófugo troyano en su viaje hacia el Lacio. Porque, a decir verdad, en esas gestas no creía (casi) nadie. Nadie pensaba que la *Eneida* era un riguroso compendio de historiografía: que de Eneas descendiera Julo y que de este, trescientos años después, llegaran Rómulo y Remo no cambiaba en absoluto las cosas. Por lo demás, Julio César acababa de ser divinizado en 44 a. C. en el curso de una apoteosis pública sin que a ningún ciudadano romano se le exigiera hacer de ello un dogma de fe o de ciencia. Lo que le hacía falta al nuevo imperio no era un fundamento arqueológico, mitológico o biográfico de ese estilo. Augusto no buscaba justificaciones; no las necesitaba.

Buscaba, eso sí, una adhesión colectiva a su proyecto y que todo eso se tradujera en una ideología. Cabe imaginar que Virgilio no fue el único que actuó en ese sentido y que todos los intelectuales que optaron por creer en el proyecto político

de Augusto trabajaron en él como pudieron. Esto es, haciendo cada uno lo que sabía hacer: los arquitectos erigiendo foros y arcos, los escultores esculpiendo estatuas, tímpanos y metopas, los historiadores escribiendo crónicas, los actores interpretando y los gladiadores muriendo gloriosamente. Y todos inspirándose en el tema patriótico de la *pax romana*, el largo periodo de paz y de prosperidad promovido por Augusto con la suspensión de todas las guerras de conquista.

A propósito de la relación mantenida por Virgilio con el *princeps*, Luca Canali escribe: «Virgilio interpretaba poéticamente las directivas de Augusto, y Augusto, a su vez, utilizaba formulaciones poéticas virgilianas para embellecer con ellas su testamento político». ¿Qué nos recuerda esta relación fundamental en la que la narración política cuenta la realidad y esta, a su vez, sigue los pasos de la narración política?

Al interpretar el papel de Virgilio, a menudo oscilamos entre servilismo y representación literaria, porque ya no somos capaces de comprender la función del poeta en la Antigüedad. Su tarea no era la de rimar suspiros y pasiones propias de envoltorios de bombones, sino encontrar las palabras exactas para dictar el curso del tiempo; para influir en él. Podríamos llegar a la conclusión de que, por su relevancia y por su incidencia política, el poeta antiguo hacía lo que hoy hace un *social media manager*. Esta expresión podría poner los pelos de punta a muchos; y con razón. Con todo y con eso, está bien saber que hubo un tiempo en el que la comunicación política no era confiada a gritos y *slides*, sino a un poema épico en doce libros.

Y —algo más increíble todavía— todo el mundo era capaz de entenderlos.

BLACK MIRROR

Talia per clipeum Volcani, dona parentis,
miratur rerumque ignarus imagine gaudet
attollens umero famamque et fata nepotum.

Contempla estas escenas del broquel de Vulcano, don materno.
Desconoce los hechos, pero goza mirando las figuras

y carga a sus espaldas la gloria y los destinos de sus nietos.

(*Aen.* VIII, 729-731)

Acabamos de ver que la *Eneida* no es en absoluto una *Augusteida*. Aun así, en el poema de Virgilio no está ausente el emperador; todo lo contrario.

Virgilio tuvo un talento poético extraordinario, pues nunca cayó en la tentación de tomar el camino fácil, el de poner en escena sobre las ruinas de Troya a unos personajes ficticios que remedaran los movimientos de unos personajes reales, fácilmente reconocibles por el lector. Utilizando una técnica que retomaría en su integridad Dante para su *Comedia*, el poeta no tuvo miedo ni vergüenza de llamar a las cosas por su nombre y a las personas, por su nombre y apellidos. Lo que sigue siendo fantástico en la *Eneida* es el telón de fondo, pero las referencias a la actualidad y a sus protagonistas son muy precisas.

Para romper el vínculo que existe en el poema entre mito épico e historia romana, hay que prestar especial atención especialmente a los planos temporales, a través de los cuales se mueven, por un lado, Eneas y sus compañeros y, por el otro, Virgilio y su público. Porque lo que hace de la *Eneida* una inquietante obra maestra es la supresión de cualquier sensación de presente, que daba vida a un canto formulado enteramente en futuro anterior, un poema en el que cualquier presagio se hacía realidad en el momento mismo en que el lector de la época lo leyera.

De forma más detallada y con la calculadora en la mano: Eneas zarpa de Troya rumbo al Lacio al menos trescientos años antes del nacimiento de Rómulo y Remo. Y setecientos son los años que separan a los gemelos amamantados por la loba y la ascensión al poder de Augusto. Por consiguiente, Virgilio tiene en sus manos un mito de duración muy limitada y, al mismo tiempo, tiene casi mil años de historiografía que resumir; pero con el fin, eso sí, de dar un sentido narrativo solo al último decenio. La *Eneida* se revela, pues, en gran medida, no ya como una crónica del pasado mitológico, sino del futuro histórico de Roma; que, al mismo tiempo, sin embargo, es el presente en el que vive y se mueve el público

cuando el poeta está escribiéndola.

En todos y cada uno de los gestos de Eneas y de los demás personajes mitológicos se perciben con claridad las relaciones reales de causa y efecto de la situación de Roma inmediatamente después de la batalla de Accio. De ese modo, el lector de la *Eneida* habría experimentado una reacción constante de catástrofe inminente, sintiéndose, en cierto modo, cómplice o espectador de la historia; o, al menos, metido en ella. Las profecías del futuro resuenan en la *Eneida* de forma tan angustiosa porque el público romano sabe muy bien que se harán realidad. Mejor dicho, están ya haciéndose realidad justo en el momento en el que el poema ve la luz.

Un poco como en la serie distópica escrita por Charlie Brooker, *Black Mirror*, ambientada en el futuro, pero inspirada en nuestro presente, con el fin de reflexionar sobre las implicaciones de las nuevas tecnologías, el espectador sabe que no hay nada que esté ocurriendo *hic et nunc*, pero al término de cualquier episodio le costará trabajo seguir teniendo en las manos un *smartphone* con la misma tranquilidad de antes. Exactamente igual que todos nosotros a la hora de juzgar nuestra capacidad de reacción ante una crisis: si nos lo hubieran dicho antes, nos habría parecido imposible; mientras ocurren las cosas, apenas nos concentramos en algo. Pero después, cuando las contamos, nos parece imposible que, en otro tiempo, todo eso nos pareciera imposible.

* * *

Tres son los momentos de la *Eneida* en los que se concentran las alusiones a Augusto: y todos se corresponden con profecías de un futuro que, en tiempos de Virgilio, era ya presente.

La primera referencia se encuentra en las palabras con las que Júpiter, en el libro I, tranquiliza a Venus, que está inquieta por la suerte que pueda correr Eneas: «Ahórrate tus temores, señora de Citera; / el destino de los tuyos permanece invariable» (*Aen.* I, 257-258). Así pues, al comienzo de la obra Virgilio ya resume con precisión la historia de Roma, que en el poema quiere ser posterior, cuando para el lector es

mucho más antigua. Júpiter cuenta que Eneas, cuando llegue al Lacio, «domeñará a sus bravíos pueblos» (*Aen.* I, 263) y que Ascanio, rebautizado Julo por la *gens* Iulia, a la que pertenecían Julio César y, por adopción, Octaviano, al cumplir los treinta años, trasladará el trono a Alba Longa. La ciudad reinará entonces «tres centenares de años» (*Aen.* I, 272), hasta que una vestal dé a luz a dos gemelos: será Rómulo el que ponga los cimientos de las murallas de la ciudad de Marte y llame «romanos» a su pueblo.

Este es el comienzo del *imperium sine fine*, el «imperio sin fronteras» (*Aen.* I, 279), al que ni siquiera Júpiter pone límites:

> *Nascetur pulchra Troianus origine Caesar,*
> *imperium Oceano, famam qui terminet astris,*
> *Iulius, a magno demissum nomen Iulo.*
> *Hunc tu olim caelo, spoliis Orientis onustum,*
> *accipies secura; vocabitur hic quoque votis.*
>
> El troyano César nacerá de su galana estirpe.
> Aquel que extenderá su imperio hasta el Océano y su nombre hasta los astros,
> Julio, el del mismo nombre recibido de lo alto del gran Julo.
> Es este a quien tú un día, libre ya de zozobras, le darás acogida en el cielo
> cargado de despojos de Oriente.
>
> (*Aen.* I, 286-290)

Se ha discutido durante mucho tiempo si este César de Virgilio es Julio César o si es Octaviano. No obstante, la referencia unos versos más adelante a la clausura del templo de Jano, que simboliza la certeza de la paz y el fin del «furor impío» (*Aen.* I, 294), hace que resulte casi seguro que, tanto aquí como en otros pasajes, el hombre del destino sea el Augusto. Tras la batalla de Accio, en 29 a. C., fue decretado, en efecto, el cierre del santuario dedicado a Jano Quirino —divinidad romana bifronte que protegía todas las entradas y todos los comienzos—, en honor de la victoria de Octaviano. Y así, gracias a él, «alejadas las guerras, se amansarán entonces las edades turbulentas» (*Aen.* I, 291).

El gesto simbólico de cerrar la puerta en las narices a la guerra o, por el contrario, de abrirla debía de impresionar

mucho a Virgilio, que en el libro VII de la *Eneida* llega incluso trasladar al pasado la datación del tradicional rito romano, como si fuera ya una usanza de los pueblos albanos (*Aen.* VII, 601-623). El cierre de las puertas del templo de Jano se producirá otras dos veces durante el reinado del *princeps*, en 25 a. C. y en 2 d. C., cuando el poeta llevaba muerto ya bastante tiempo.

* * *

En el libro VIII de la *Eneida*, la referencia a Augusto y a su victoria en Accio tienen el ritmo de una gran sinfonía triunfal, hasta adoptar rasgos divinos. En el escudo forjado por Vulcano para Eneas aparece representada la historia romana desde su fundación hasta la derrota de Antonio y Cleopatra.

Illic res Italas Romanorumque triumphos
haud uatum ignarus uenturique inscius aeui
fecerat ignipotens, illic genus omne futurae
stirpis ab Ascanio pugnataque in ordine bella.

Pues el señor del fuego, que sabe de presagios de adivinos,
a quien no se le oculta el porvenir, había labrado en él la historia
de Italia y los triunfos de Roma. Estaba allí toda la descendencia
del linaje de Ascanio y las guerras que había sostenido una por
una.

(*Aen.* VIII, 626-629)

La *ékphrasis* —del griego ἐκφράζω (*ekphrázō*), «describir con elegancia»— es indudablemente una referencia homérica a la descripción del escudo de Aquiles. No obstante, Apolo, retratado aquí desde lo alto del mismo templo que Eneas había visitado ya en el libro III y que ahora tiende su arco imponiendo la victoria de los dioses y de las fuerzas romanas contra las insidias de Oriente, da un fundamento cosmogónico, casi místico, al principado. Augusto es el hombre previsto por el Hado para Roma desde su fundación, y, en efecto, sobre la cabeza de Octaviano resplandece la misma llama prodigiosa que había aparecido sobre la de Ascanio durante la caída de Troya (*Aen.* II, 680).

Los versos son organizados por Virgilio como un verdadero manual de historia de Roma (y no son pocas las referencias directas al *Ab urbe condita*, de Tito Livio). La primera escena labrada en el escudo es la de Rómulo y Remo, amamantados por la loba capitolina, «colgados de sus ubres» (*Aen.* VIII, 631). Vienen, a continuación, el rapto de las sabinas y las consiguientes guerras en el Lacio, en las que los enemigos son descritos como guerreros particularmente sangrientos, mientras que «los hijos de Eneas / se lanzan a las armas para salvar la libertad» (*Aen.* VIII, 648). Se suceden luego episodios relativos al conflicto con los etruscos, que intentaron poner de nuevo en el trono de Roma al lucumón (el lector actual reconocerá aquí con facilidad las historias de los orígenes de Roma que se han vuelto legendarias, como la de la virgen Clelia, que para escapar al etrusco Porsenna cruzó el Tíber a nado; o la del ganso que frustra el asalto de la ciudad por parte de los galos poniéndose ruidosamente a graznar en plena noche).

Singular es también la imagen infernal de dos personajes de la historia romana más reciente, que son representados ya muertos en el escudo. En el Tártaro vemos a Catilina «colgado de un peñasco a punto de caer, / temblando ante la cara de las Furias» (*Aen.* VIII, 668-669), mientras que Catón —se ha pensado que tal vez sea el Censor, pero es más probable que se trate de Catón de Útica— se encuentra entre los espíritus justos que dictan las leyes incluso en el más allá.

Por último, ahí está César Augusto, representado en el campo de batalla al frente de los romanos. Signos divinos inequívocos hacen de él el hombre del destino: «Brota doble haz de llamas de sus radiantes sienes y sobre su cabeza / resplandece la estrella de su padre» (*Aen.* VIII, 680-681). Contra el ejército romano avanzan «las tropas bárbaras» (*Aen.* VIII, 685) de Antonio y, tras él, va, «¡oh baldón!, su esposa egipcia» (*Aen.* VIII, 688); la exclamación es tal vez una alusión implícita a las ambiciones matrimoniales de Dido.

La poesía de Virgilio se vuelve en ese momento solemne y emotiva, como si se tratara de una guerra entre dos mundos, Roma y Oriente: aparecen por un lado monstruos marinos, y, más allá, «el ladrador Anubis» (*Aen.* VIII, 698). Por miedo a Apolo huyen ya los pueblos egipcio y árabe, indios y sabeos

(estirpe de origen judaico que deberíamos situar en el extremo sur de la península arábiga), y, mientras tanto, Cleopatra se vuelve «pálida por la muerte ya inminente» (*Aen.* VIII, 709).

Al final es Augusto el que se alza como vencedor sobre las murallas de Roma y el que celebra un triple triunfo, que es recibido con alegría por los ciudadanos, que organizan en su honor juegos y sacrificios. Los vencidos desfilan como cautivos por las calles de la ciudad.

Ipse sedens niueo candentis limine Phoebi
dona recognoscit populorum aptatque superbis
postibus; incedunt uictae longo ordine gentes,
quam uariae linguis, habitu tam uestis et armis.

El mismo Augusto sentado en el umbral blanco de nieve del radiante Febo
va mirando los dones de los pueblos y los cuelga de sus soberbias puertas.
Pasan en larga hilera los vencidos, tan diversos
en su atuendo y sus armas como en su habla.

(*Aen.* VIII, 720-723)

Este es el espectáculo que Eneas contempla labrado en su escudo, regalo de su madre, Venus. *Ignarus* de la historia por venir, no sabe nada y no puede hacer otra cosa más que gozar (*Aen.* VIII, 730). Encantado, carga a sus espaldas esta historia, *attollens umero* (*Aen.* VIII, 731): se trata del mismo gesto con el que en otro tiempo había cargado a sus espaldas a su padre, Anquises.

También ahora Eneas resiste y avanza, pero a sus espaldas no lleva ya el pasado: carga con el peso de su frágil futuro.

* * *

Quizá fueran así las cosas. Quizá Virgilio no supo crear un más acá demasiado distinto del de Homero. Pero, sin duda, supo crear un más allá imborrable. En el cual, como en cualquier miseria, no resulta difícil resbalar y caer; lo difícil es subir la pendiente.

Sate sanguine divum,
Tros Anchisiade, facilis descensus Averno:
noctes atque dies patet atri ianua Ditis;
sed revocare gradum superasque evadere ad auras,
hoc opus, hic labor est.

Troyano, hijo de Anquises, descendiente de sangre de dioses,
la bajada al Averno es cosa fácil. La puerta del sombrío Plutón
está de par en par abierta noche y día, pero volver pie atrás
y salir a las auras de la vida, eso es lo trabajoso, ahí está el riesgo.

(*Aen.* VI, 125-129)

Resulta impresionante volver a leer ahora el libro VI de la *Eneida*; o leerlo por primera vez, si no se hizo en clase. Al recorrer estos versos de Virgilio, la deuda contraída con Homero, que a menudo se le ha reprochado, se minimiza. Y mucho.

La que aumenta enormemente es la deuda que tiene con Virgilio toda la literatura posterior; empezando por Dante, cuya *Comedia*, sin el libro VI, ni siquiera habría existido. De hecho, fue Virgilio el que creó *ex novo* toda la geografía de los infiernos, que para nosotros es hoy un *tópos* literario bien definido, hecho de sombras, zarzas, ladridos, barqueros, almas despiadadamente atormentadas e impalpables espíritus bienaventurados. Si bien es verdad que el primer viaje literario al Hades —por decirlo en griego, la *katábasis*, la bajada a las entrañas de la tierra, o la *nékyia*, el rito mediante el cual las almas de los difuntos profetizan el futuro— lo vemos ya en los cantos X y XI de la *Odisea*, donde Ulises se encuentra, entre otros, con Agamenón, Patroclo y Aquiles, el libro VI, por sí solo, tiene la capacidad de hacer de la *Eneida* una obra maestra insuperable,

Porque Eneas no se limita a bajar y a quedarse con la boca abierta en el infierno. Al contrario, avanza *pectore firmo*, con «entero pecho» (*Aen.* VI, 261): pretende comprender los criterios y las leyes del Hades que sojuzgan a los muertos, no deja de preguntar por ellos a la Sibila y a las sombras con las que se encuentra, exactamente lo mismo que Dante hará en su camino de conocimiento hacia el paraíso; y Virgilio será su

guía.

Cuando leemos hoy el libro VI, seguimos los pasos de Eneas y la Sibila mientras van bajando y, entretanto, atisbamos las escenas infernales reproducidas por William Blake; volvemos a encontrar a los troyanos caídos y, mientras tanto, nos estremecemos ante los triunfos tardomedievales de la muerte; gozamos con el orgullo de Dido mientras en nuestros oídos resuena una melodía barroca de Bach o de Händel.

Indudablemente, leemos y temblamos.

Durante mucho tiempo se ha discutido qué papel desempeña en la *Eneida* el libro VI. Si se trata solo de un intermedio funcional entre la sección odiseica y la posterior sección iliádica del poema —Eneas se traslada al más allá él solo, dejando a sus compañeros en la playa de Cumas, tras la pérdida del piloto Palinuro, que cae al mar tentado por el Sueño—, o si, por el contrario, es esta la parte de la *Eneida* en la que Virgilio tiene más libertad para sacar provecho de su intuición poética, liberada ya del peso de la tradición homérica y de la necesidad de hacer avanzar la trama, además de proporcionarnos aquí su singularidad humana.

Sea como fuere, el efecto es el de una poderosa distopía. El futuro que aguarda a Roma es, sí, muy glorioso, pero es revelado por un muerto en el reino de los muertos y presentado como obra de unos personajes que aún no han nacido, observados en el más allá en forma de espectros. Eneas se entera allí, debajo del lago Averno, de todo el esplendor que el principado llevará consigo tras adentrarse en «una honda cueva pavorosa, con su ancha fauce abierta, áspera de guijarros, / protegida de un lago de aguas negras y un tenebroso bosque. / Sobre ella no podía tender impunemente su vuelo ningún ave. / Tan hediondo era el hálito, que sus oscuras fauces despedían / y alzaban a la bóveda del cielo» (*Aen.* VI, 237-241).

Tras celebrar los ritos en el templo de Apolo en Cumas y dar sepultura a su compañero Miseno como ha ordenado el dios, Eneas y la Sibila *ibant oscuri sola sub nocte per umbram*, «iban en sombra envueltos en la noche desierta / entre la oscuridad» (*Aen.* VI, 268).

Una vez pasados los cubiles donde habitan el Llanto, los Remordimientos, las Enfermedades, la Vejez, el Temor, el Hambre, la Pobreza, la Muerte y las Penalidades, así como el *consanguineus Leti Sopor* (*Aen.* VI, 278) «el Sueño, hermano de la muerte» —entendido quizá como el estado de inconsciencia debido a la ebriedad, no al descanso reparador—, la Guerra y la Discordia, el héroe y la profetisa se encuentran a los seres monstruosos que, según el mito clásico, pueblan el Hades: la Quimera, las Gorgonas y las Harpías.

En los umbrales de los infiernos, donde se agolpa gimiendo la turba de las almas para ser transportadas hacia el destino eterno que las aguarda, Eneas es interrogado por el barquero Caronte: no está permitido que un hombre vivo descienda hasta el reino de los muertos; demasiado dolorosos habían sido ya los precedentes de Hércules, de Orfeo y Pirítoo. Eneas le muestra entonces la rama dorada, salvoconducto y regalo para Proserpina, la esposa de Hades, que había recogido antes a instancias de la Sibila (*Aen.* VI, 403-407):

> *«Troius Aeneas, pietate insignis et armis,*
> *ad genitorem imas Erebi descendit ad umbras.*
> *si te nulla movet tantae pietatis imago,*
> *at ramum hunc» (aperit ramum qui veste latebat)*
> *«agnoscas».*

> «El troyano Eneas,
> afamado por su piedad y su valor guerrero,
> baja al hondo del Érebo sombrío en busca de su padre. Si no te mueve el alma el dechado de tal amor filial, reconoce a lo menos este ramo».
> Le enseña el ramo oculto bajo el manto.

Y así el héroe es admitido a bordo del esquife infernal, y «cruje bajo su peso la recosida barca y por sus juntas da entrada a borbotones / al agua marismosa» (*Aen.* VI, 413-414): la carne y los huesos de un hombre vivo pesan más que las almas de los muertos, leemos en Virgilio, pero creemos estar leyendo a Dante.

Tras adormecer con una torta mágica al perro Cerbero, Eneas y la Sibila pasan revista a las sombras de los niños muertos prematuramente y a los suicidas que «por odio a la

luz expulsaron sus vidas» (*Aen.* VI, 435-436). Aquí es donde Eneas, entre aquellos «a los que el duro amor / fue consumiendo con su cruel congoja» (*Aen.* VI, 442) y han sido condenados a sufrir las penas del corazón, incluso en el más allá, reconoce a Dido. A la vista del hombre al que en otro tiempo amó tanto, la mujer responde con una mirada *inimica*, «hostil» (*Aen.* VI, 472), y vuelve a esconderse en el «sombrío bosque» (*Aen.* VI, 473) en el que vaga eternamente tras reunirse de nuevo con su esposo, Siqueo.

Viene, a continuación, el catálogo de los muertos en el campo de batalla, entre los cuales el héroe encuentra a algunos troyanos; por ejemplo, a Glauco y a Deífobo, el hermano más querido de Héctor, horriblemente desfigurado por Helena, cuando, a la muerte de Paris, se convirtió en su esposa y lo traicionó entregándoselo a Menelao. El abismo del Tártaro, marcado por la corriente del río Flegetonte, es el lugar reservado al castigo de los grandes malvados.

Eneas se entera por medio de la Sibila de que allí habitan Gigantes y Titanes, Centauros y Lapitas, así como todos aquellos que en su vida traicionaron a la patria o a sus familiares, lograron hacerse con riquezas ocultas y se las quedaron para ellos solos, sin respetar la justicia y despreciando a los dioses. Y habitan también muchos, muchos más (*Aen.* VI, 625-627):

> *Non, mihi si linguae centum sint oraque centum,*
> *ferrea vox, omnis scelerum comprendere formas,*
> *omnia poenarum percurrere nomina possim.*
>
> Si tuviera cien lenguas y cien bocas y una voz
> de hierro no podría abarcar todas las trazas de sus crímenes, ni enumerar
> los nombres de todos sus tormentos.

Finalmente, tras entregar la rama de oro a Proserpina, se abre ante Eneas el conmovedor espectáculo de los Campos Elíseos. Residen allí los poetas, los sacerdotes, aquellos que amaron su patria, aquellos que vivieron una vida inspirada por la *pietas*, con vendas ceñidas alrededor de sus sienes. Y allí pasan el tiempo eterno los fundadores de Troya: «Aquella misma afición a los carros / y a las armas que les ganaba en vida,

aquel su afán en criar lucios sus potros, / perdura en ellos vivo bajo la tierra» (*Aen.* VI, 653-655).

Alejado de todos en un verde valle, mientras observa las almas a punto de ascender hacia la luz y reencarnarse en un cuerpo, Eneas divisa al fin a su amado padre, Anquises. Su encuentro viene marcado por las lágrimas de alegría que ambos derraman al verse y por el vano intento de abrazarse, como ya había sucedido con la sombra de Creúsa (*Aen.* II, 794): «Tres veces porfió en rodearle el cuello con sus brazos / y tres veces la sombra asida en vano se le fue de las manos / lo mismo que aura leve, en todo parecida a sueño alado» (*Aen.* VI, 700-702).

Después de una sección escatológica de matriz platónica, en la que Anquises ilustra a su hijo acerca de los designios universales y acerca de los principios que regulan la metempsicosis de las almas, llega para Eneas el momento de sentir una alegría. Y de descubrir Italia (*Aen.* VI, 756-759):

> *Nunc age, Dardaniam prolem quae deinde sequatur*
> *gloria, qui maneant Itala de gente nepotes,*
> *inlustris animas nostrumque in nomen ituras,*
> *expediam dictis, et te tua fata docebo.*
>
> Ahora ven, te haré ver qué gloria le reserva el porvenir
> al linaje de Dárdano, qué traza de herederos itálicos te aguardan
> y las almas ilustres que han de llevar un día nuestro nombre.
> Te voy a revelar tu destino.

Uno a uno, Anquises muestra a Eneas los personajes que descenderán de él y que darán gloria a Roma. El primero es su hijo, que, según se hace saber, reinará en Alba Longa (debe de tratarse del otro hijo que el héroe tendrá con Lavinia, no parece que tengamos aquí una alusión a Ascanio/Julo, que todavía tiene que fundar Alba Longa; entre los cientos de incoherencias que salpican la *Eneida*, quizá sea esta la más grave).

Tras la sucesión de reyes albanos, vemos cómo se adelanta el alma de Rómulo, que sobre siete colinas fundará la noble Roma, la ciudad que «extenderá gloriosa su dominio a los lindes de la tierra y su ánimo a la altura del Olimpo» (*Aen.* VI, 782); en este verso, Paul Veyne propone incluso traducir el

latín *animos* por «orgullo». Y, por fin, he aquí el meollo de la profecía de Anquises (*Aen.* VI, 791-795):

Hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis,
Augustus Caesar, divi genus, aurea condet
saecula qui rursus Latio regnata per arva
Saturno quondam, super et Garamantas et Indos
proferet imperium.

Este es, este el que vienes oyendo tantas veces que te está prometido,
Augusto César, de divino origen, que fundará de nuevo la edad de oro
en los campos del Lacio en que Saturno reinó un día
y extenderá su imperio hasta los garamantes y los indios.

Eneas escucha entonces de labios de su padre las que serán las victorias militares de Augusto, que extendió el dominio de Roma por África y Oriente hasta más allá del Zodiaco, hasta «la tierra que yace más allá de los astros, allende los caminos / que en su curso del año el sol recorre, en donde Atlante, / el portador del cielo, hace girar en sus hombros la bóveda celeste / tachonada de estrellas rutilantes» (*Aen.* VI, 795-797). Viene, a continuación, un excurso en orden cronológico de los sucesores de Rómulo: son enumerados los siete reyes de Roma, Numa Pompilio, de cabellera y barba blancas, aunque todavía joven, como símbolo de prudencia; el guerrero Tulo Hostilio, Anco Marcio (al que Anquises critica por una actitud populista de la que, sin embargo, no sabemos nada), y los tres Tarquinios, Prisco, Servio Tulio y el Soberbio, hasta la fundación de la república del S. P. Q. R.

Y llega entonces el catálogo de los héroes de la república: los Decios, los Drusos (a cuya familia pertenecía la esposa de Augusto, Livia Drusila), Torcuato, Camilo…, hasta el violento desgarro de las guerras civiles entre César y Pompeyo. Oímos entonces las palabras de admonición de Anquises: «¡No avecéis, hijos míos, vuestros ánimos / a tan funestas guerras ni volváis el poderoso brío de la patria / en contra de sus propias entrañas!» (*Aen.* VI, 832-833).

Y, a su vez, se disponen a nacer, entre otros, Catón el Censor, los Gracos, Escipión el Africano y el Emiliano, el

primero vencedor en Zama y el segundo, que ordenó arrasar Cartago, Gayo Atilio Régulo y Quinto Fabio Máximo, que destrozó a Aníbal *cunctando*, «con dilaciones» (*Aen.* VI, 846). De repente, la atmósfera triunfal se ve desgarrada por el dolor.

Virgilio intercala aquí una triste alusión al joven sobrino difunto de Augusto, hijo de su hermana Octavia, al cual el emperador había adoptado en 25 a. C. designándolo, además, su sucesor. Una alusión con fines adulatorios y basada por completo en un mero pretexto, no tenemos más remedio que reconocerlo, justificada solo porque el muchacho llevaba el mismo nombre que aquel Marco Claudio Marcelo, que venció a los galos en la batalla de Clastidio, en 222 a. C. Tras la muerte del joven, el *princeps* había decretado un largo luto civil y había concluido en su memoria el teatro Marcelo, cuya construcción había emprendido ya César en la zona meridional del Campo de Marte (demoliendo los edificios preexistentes, entre ellos un templo de Pietas).

Virgilio no se libra, pues, de la conmoción imperial, al citar a Marcelo como «un joven de extremada belleza, / y esplendente armadura» (*Aen.* VI, 861), con las mismas facciones que el *puer* predestinado de la égloga IV de las *Bucólicas*, pero con los ojos bajos y el rostro entristecido. Según parece, Octavia, al leer el pasaje, se desmayó de tanto llorar (y los que están ayunos de historia han creído adivinar también en estos versos el anuncio del advenimiento de Jesucristo).

Por último, el tiempo corre incluso en el paraíso. Una vez que Anquises ha predicho ya a Eneas las guerras y los trabajos que habrá de soportar en el Lacio, el héroe debe apresurarse a ascender de nuevo hacia la luz. El futuro de Roma ha sido desplegado ante nuestros ojos. Un futuro que tiene todavía que hacerse realidad del todo bajo el signo de las siguientes palabras (*Aen.* VI, 851-853):

Tu regere imperio populos, Romane, memento:
hae tibi erunt artes, pacisque imponere morem,
parcere subiectis et debellare superbos.

Tú, romano, recuerda tu misión: ir rigiendo
los pueblos con tu mando. Estas serán tus artes:

imponer leyes de paz, conceder tu favor a los humildes
y abatir combatiendo a los soberbios.

LAS PUERTAS DE LOS SUEÑOS

Hay un viejo dicho que afirma más o menos lo siguiente: hay que tener cuidado con lo que deseamos; pues corremos el riesgo de que se haga realidad. Cuando Virgilio describe en la *Eneida* el glorioso porvenir que aguarda a Roma bajo la égida de Augusto, buena parte de ese futuro para él es ya presente. Y no es tan glorioso como habría cabido esperar.

Si Virgilio llegó a creer en el proyecto de Augusto, no fue porque lo obligaran o lo amenazaran, sino porque necesitaba creer en algo y en alguien. Como todo el mundo. Cuando dejó de confiar en él, no se puso a renegar ni a insultar a aquel en el que había creído. Al contrario, prefirió fijar su recuerdo allí donde había podido llamarse feliz, de modo que nadie pudiera ensuciarlo: los años inmediatamente posteriores a la batalla de Accio, de 31 a. C., hasta la muerte en circunstancias poco claras de su amigo Cornelio Galo, en 26 a. C.

Cinco años, ni uno más: ese es el tiempo en el que a Virgilio se le permitió llamarse poeta augustal. Ese es el tiempo en el que quedó fijada —como claveteada— la *Eneida*. Luego, silencio. De lo que sucedió a continuación, durante los años que separaron a Virgilio de la muerte, en 19 a. C., y durante los cuales el poeta no cesó de escribir sin parar, en la *Eneida* no queda rastro alguno. Ni una referencia a la marcha seguida por el principado de Augusto, ni una alusión a la república definitivamente desmantelada, ni una mención a las tensiones cada vez mayores debido a la sucesión al trono de Roma.

Quizá Virgilio estuviera asustado, quizá no lograra encontrar las palabras. O quizá no quisiera ceder, al igual que su Eneas, y verse obligado por ello a reconocer que se había equivocado al creérselo. Quizá no deseaba comprobar que debía admitir que la edad de oro que Roma había esperado durante tanto tiempo no había pasado de ser un sueño que había sido reventado: porque lo que estaba haciéndose

realidad era, por el contrario, una pesadilla.

Por lo demás, en un determinado momento Augusto se puso a escribir él solo todo lo que había hecho durante su vida, sin necesidad de esperar a que la *Eneida* de Virgilio fuera acabada. Se trata de sus *Res gestae divi Augusti* o *Index rerum gestarum*, el catálogo detallado de todo lo que había hecho (y también una obra literaria interesantísima, pues escapa a cualquier tipo de clasificación, aparte de lo apasionante que pueda resultar la suerte que corrieron sus distintas copias epigráficas). Por voluntad del emperador, tras su muerte, las *Res gestae* deberían haber sido grabadas en tablas de bronce y expuestas públicamente delante de su mausoleo, cerca del Ara Pacis.

En la *Eneida*, Virgilio recurrió siempre a la sutil ventaja que le proporcionaba la elegancia. Si acaso llegó a sentir desengaño y remordimientos, hay dos pasajes en los que ambos sentimientos afloran; pero lo hacen de un modo muy difuso, en una dimensión minúscula y privada, casi onírica. Fuera de las profecías, la ciudad de Accio aparece de forma muy concreta en el libro III, el más problemático de toda la *Eneida*, en el que hay un verso entero, el 340, que carece de sentido completo, signo tal vez de que fue escrito (o reescrito) con posterioridad al montaje general del poema.

En su viaje hacia el Lacio, los troyanos bordean las costas del reino de su odiado Ulises y arriban a las cercanías del promontorio de Accio, en la parte occidental de Grecia. Allí, tras efectuar los sacrificios de rigor en honor de Júpiter y de los demás dioses, los expatriados celebran unos juegos como homenaje a su perdida Troya, que, a partir de ese momento, adoptarán el nombre de *Actia*, por la ciudad de Actium (*Aen.* III, 278-290). En tiempos de Eneas, Accio debía de ser poco más que una *parva urbs*, una «parva ciudad» o, mejor dicho, un pueblo pequeño, aunque el héroe decide dejar en él como recuerdo eterno de su paso un escudo cóncavo de bronce en el que están grabadas las siguientes palabras: «eneas cobró esta arma de manos de los griegos vencedores» (*Aen.* III, 288). A partir de ese momento, Accio, que casi mil años después vería la victoria de Octaviano sobre Antonio y Cleopatra, llevará el nombre de Nicópolis, la «ciudad de la victoria»,

Esta manera de subrayar las grandes esperanzas

depositadas en señales pequeñísimas, casi vagas, volvemos a encontrarla un poco más adelante, de nuevo en el libro III. En su peregrinaje por el mar, Eneas y sus compañeros llegan, a continuación, a las playas de Butroto, en la actual Albania, cerca de la frontera con Grecia. Reina allí Andrómaca que, liberada de los lazos de la esclavitud a los que se había visto sometida tras la muerte de Héctor, se ha unido en matrimonio a Héleno. Los dos han construido en la playa una Troya en miniatura, que aparece así ante los ojos de Eneas (*Aen.* III, 349-351):

> *Procedo et parvam Troiam simulataque magnis*
> *Pergama et arentem Xanthi cognomine rivum*
> *agnosco, Scaeaeque amplector limina portae.*

> A medida que avanzo, echo de ver
> una Troya en pequeño, otra Pérgamo a imagen de la grande
> y un arroyo sin agua. Lo llaman Janto. Abrazo los umbrales
> de las Puertas Esceas.

No puede ser solo por aliviar su nostalgia de prófugos por lo que Andrómaca y Héleno han reproducido a pequeña escala su antigua ciudad natal. De hecho, estos versos plantean no pocos problemas acerca de la ambigüedad de la misión que Eneas está realizando, un objetivo que aquí parece casi un oxímoron.

En la relación entre «pequeño» y «grande» podemos percibir toda la paradoja inherente a los dioses Penates que la sombra de Héctor había confiado a Eneas (*Aen.* II, 293), mientras la ciudad se convertía en cenizas. Los dioses Penates representan, en efecto, el apego a la identidad de un modelo social, político y cultural concreto: no son unas estatuillas que valen para todo y pueden pasarse con facilidad de una institución política a otra. Por consiguiente, ¿qué sentido tendrían la fundación de Roma y el insigne destino que la aguarda, si la ciudad no fuera gobernada por la obligación de seguir siendo siempre ella misma?

No es tanto en la grandiosidad, parece sugerir Virgilio, donde hay que buscar la gloria, si el precio supone desvirtuar el Hado. Más bien es en la fidelidad a lo que somos, a aquello en lo que creemos. Solo así podemos considerarnos

plenamente satisfechos, como Andrómaca y Héleno, que viven en una ciudad más pequeña, sí, y más pobre que Troya, pero idéntica a ella en sus valores fundacionales (*Aen.* III, 493-495):

Vivite felices, quibus est fortuna peracta
iam sua: nos alia ex aliis in fata vocamur.
vobis parta quies.

Vivid dichosos. Vosotros habéis cumplido ya vuestro destino,
nosotros somos solicitados todavía de unos hados en otros.
Vosotros ya tenéis conseguido el descanso.

* * *

Antes de terminar, volvamos por un instante al punto en el que habíamos dejado a Eneas al final del libro VI.

No, en la *Eneida* no parece que sea tan difícil salir del infierno y subir de nuevo a la superficie, como la Sibila había predicho. En cambio, resulta imposible recordar.

Sunt geminae Somni portae, quarum altera fertur
cornea, qua veris facilis datur exitus umbris,
altera candenti perfecta nitens elephanto,
sed falsa ad caelum mittunt insomnia Manes.
His ibi tum natum Anchises unaque Sibyllam
prosequitur dictis portaque emittit eburna,
ille viam secat ad navis sociosque revisit.
Tum se ad Caietae recto fert limite portum.

Dos puertas hay del Sueño. Una de ellas de cuerno, según dicen,
por donde se permite fácil paso a las sombras verdaderas,
la otra es toda brillante con la lumbre del albo marfil
resplandeciente.
Por esta los espíritus solo mandan visiones ilusorias
a la luz de la altura. Prosiguiendo su plática,
Anquises acompaña a su hijo y la Sibila, y los despide al cabo
por la puerta de marfil. Ataja Eneas el camino a las naves
y se reúne con sus compañeros. Al hilo de la costa ponen rumbo
hacia el puerto de Cayeta.

(*Aen.* VI, 893-900)

Si la descripción de las dos puertas del Sueño ha sido tomada

literalmente de la *Odisea* (XIX, 562-567), lo que ha desconcertado a generaciones y generaciones de lectores de la *Eneida* es el punto al que Anquises conduce a su hijo después de profetizarle con todo lujo de detalles el futuro de Roma: a la salida por la puerta de los sueños falsos.

¿Qué podemos decir? Se trata de un puñado de versos, sí, de una rapidísima alusión sin relación con el resto de la trama… ¿Es posible que no tenga ningún significado simbólico, como han sugerido algunos estudiosos? ¿Cabe calificarla de simple errata? En el fondo, ¿es que existen sueños que pueden considerarse unos completamente verdaderos y otros completamente falsos?

Lo cierto es que, nada más traspasar la puerta de los sueños engañosos, Eneas ya no recuerda ni una sola de las palabras de su padre: desde el siguiente libro, el VII, hasta el final del poema, el héroe reaccionará con sincera sorpresa ante todos los acontecimientos que el Hado le depare. Eneas se olvida por completo de la profecía de Anquises, nada de ella se le queda en la memoria. Al lector, sin embargo, nada de lo que aguarda al héroe, hasta la fundación de Roma, se le va de la cabeza.

Es legítimo, pues, preguntarse, en vista de estas palabras de Virgilio, para qué sirve, en realidad, el libro VI. ¿Qué fin se perseguía al intercalar, en medio del poema, novecientos versos de oráculos infernales, si el protagonista olvida todo aquello de lo que se ha enterado en cuanto vuelve a ver la luz? Si dentro de la propia *Eneida*, donde no vuelve a hacerse ni una mínima referencia a los vaticinios de Anquises, no se da una única respuesta a esta pregunta, resulta lícito pensar que traspasar esa puerta de marfil no sirve tanto a Eneas como al propio poeta.

Es Virgilio el que creyó tocar con sus manos la edad de oro, sin darse cuenta de que, en realidad, había atravesado la puerta de las mentiras. No era entre las sombras verdaderas donde el poeta había experimentado lo que es la paz, la concordia y la serenidad; o, al menos, donde había saboreado el gusto de la tregua. No importa, parece decirnos aquí Virgilio, mientras es devuelto bruscamente de nuevo a la realidad junto con Eneas. El poeta no desea de ningún modo borrar su sueño, aunque sea falso, aunque ahora lo que tenga

entre las manos sea una edad que no es de oro resplandeciente, como había esperado, sino de hierro oxidado.

7
LOS OTROS, O SEA, NOSOTROS
ITALIA Y LOS ITÁLICOS EN LA *ENEIDA*

Desde la colina reseca
escucha el grito de los desaparecidos,
a los que solo queda
el cúmulo ennegrecido
de los altares destrozados, el velo
reseco y partido.
Escucha el lamento de los mortales,
de los hombres nocturnos sin templo;
hombres a los que nadie edificó
certezas de muros y arquitrabes.
Escucha: los cimientos
resecos se alzan y se ponen a gritar; se alza
la última tablazón de los muros,
y al llamarte
se raja y se desarma.
Sobre tus muros,
disgregándolas en alaridos descompuestos,
la saxífraga propaga sus raíces.

GIORGIO MANGANELLI,
en «Poesie giovanili», III, *Poesie*

No he olvidado nunca la provocadora pregunta que un profesor de mi primer curso en el liceo clásico planteó en septiembre a mi clase: «¿Os habéis preguntado alguna vez por qué en Grecia, en un solo siglo, nacieron la filosofía, las matemáticas, la historiografía, el derecho, la geometría, la arquitectura, la medicina, así como todo lo demás, mientras el resto del mundo seguía muy ocupado dando alaridos por los bosques con la cara pintada de azul?».

Me doy perfecta cuenta de que esta pregunta un poco simplona, formulada con el fin de suscitar la curiosidad de un

grupo de adolescentes ignorantes de todo, que acababan de volver de las vacaciones en la playa para reanudar las clases, no respeta los requisitos impuestos por la sociología y por la antropología y tampoco los que prescribe la corrección política. Sin embargo, es la pregunta que sigo planteándome hoy cada vez que visito Atenas, Delfos, Epidauro y la Magna Grecia, o cuando leo ávidamente los versos de una comedia de Aristófanes o los parágrafos de un discurso de Demóstenes: ¿por qué allí y no en otro sitio? ¿Existe un vínculo entre geografía y cultura? Sin desdecir a la geopoética de Kenneth White, según la cual existe una correlación muy grande entre creación artística y espacio circundante, ¿es posible que un lugar influya en la manera de pensar del ser humano, y viceversa? Si bien es verdad que bajo el cielo azul helénico no nos volvemos más inteligentes, aunque sí más positivos y quizá más creativos, ¿qué lazos existen entre la poesía y la geografía de toda una nación?

Resulta imposible ocultar que toda mi necesidad de comprender las cosas siempre ha ido acompañada de una sensación de orgullo por mis orígenes, que, a lo largo de mis años de estudio, no ha disminuido en ningún momento; antes bien, ha aumentado con cada nuevo descubrimiento. Nunca he sabido responder a esa ingenua pregunta sin recurrir al relativismo ideológico y temporal, algo, por lo demás, acertadísimo. Sin embargo, siempre me ha reconfortado, y no poco, en cualquier caso, saber que, por nacimiento y por educación, pertenezco a los herederos de los que inventaron el saber mientras el resto del mundo occidental podía calificarse de «salvaje»: mi tierra no se llama por mera casualidad el Bel Paese, el Hermoso País, y tampoco es algo fortuito que los italianos sean conocidos como un pueblo de poetas.

Luego, durante estos meses ha llegado —mejor dicho, ha vuelto— la *Eneida*. Y qué grande e hiriente ha sido mi espanto al leer, escrito claramente en negro sobre blanco por Virgilio, que, hasta el desembarco de Eneas en las costas del Lacio, también nosotros —y quiero decir con ello Italia y toda Europa, excepto Grecia— estábamos (metafóricamente) muy ocupados dando alaridos a los árboles con la cara pintada de azul.

Porque en la *Eneida* los buenos, los instruidos, los educados y los sofisticados no somos nosotros. «Nosotros» somos los otros.

ENTRE *TÓPOS* Y TOPONIMIA. ITALIA EN LA *ENEIDA*

> *Iamque rubescebat stellis Aurora fugatis*
> *cum procul obscuros collis humilemque videmus*
> *Italiam. «Italiam» primus conclamat Achates,*
> *«Italiam» laeto socii clamore salutant.*
>
> Ya lucía su púrpura la aurora, una vez desplazadas las estrellas,
> cuando a lo lejos vemos unos grises collados sobre la baja línea
> de la costa de Italia. «¡Italia!», grita Acates el primero.
> «¡Italia!», gritan mis hombres saludándola gozosos.

(*Aen.* III, 521-524)

En las inmediaciones de Otranto, concretamente en Castrum Minervae, es donde Eneas y sus marineros troyanos divisan por primera vez Italia, y nos parece sentir su emoción cuando «gritan gozosos», y hasta nosotros podríamos unirnos a su entusiasmo.

A diferencia de la *Ilíada* y la *Odisea*, la *Eneida* no está ambientada vaya usted a saber dónde, en lugares lejanos que poquísimas personas tienen la suerte de visitar. El poema de Virgilio se desarrolla en gran parte en Italia. La meta de Eneas es nuestro país. Sin embargo, es difícil que en nuestra vida diaria seamos conscientes de que los caminos que recorremos todos los días son los mismos que recorrió el héroe de Virgilio hace casi tres mil años.

Como italianos, pocas veces sacamos pecho para decir: «Por aquí pasó Eneas». Al menos yo no se lo he oído decir nunca a nadie. No existen monumentos antiguos dedicados al héroe y los actuales son escasos; y también la iconografía contemporánea, si se exceptúan algunas adaptaciones televisivas didácticas, es nula en comparación con la fama imperecedera concedida mundialmente a los héroes de

Homero. Aunque el viaje de los protagonistas de la obra no se sitúa en lugares remotos o amenos del mito: en la *Eneida* no salen las lejanas islas de los Bienaventurados, ni misteriosas grutas en los confines del mundo habitadas por ninfas, ni extraños pueblos de lotófagos… La geografía de Virgilio se evapora en cuanto cerramos las páginas de su libro. Los únicos topónimos que se quedan impresos en la memoria del lector son aquellos por los cuales el poeta se encarga de establecer una etiología, como Cayeta (Gaeta), así llamada en memoria de su nodriza (*Aen.* VII, 1-4), o el cabo Miseno (*Aen.* VI, 234-235) y el promontorio de Palinuro (*Aen.* VI, 381), así llamados por los dos compañeros de viaje que acaban perdiéndose en el mar.

Si la geografía antigua puede resumirse en el famoso dicho: «Todos los caminos conducen a Roma», la *Eneida* tampoco supone, en este sentido, una excepción. De hecho, es casi solo del Caput Mundi de lo que habla Virgilio con precisión geográfica y con exactitud por lo que se refiere a sus templos y a sus monumentos; en algunos casos incluso con una meticulosidad de mapa de carreteras. Por lo demás, la representación de Italia en la *Eneida* es bastante críptica y evanescente. E incluso allí donde el lugar citado puede ser identificado con seguridad geográfica sigue habiendo dudas.

No solo debido a las largas listas de pueblos y de ciudades —según el modelo homérico del catálogo de las naves— que dejan al lector, cuando menos, perplejo. En efecto, si bien sabemos colocar geográficamente a los rútulos en las costas del Lacio, en los alrededores de Árdea, para quien no es un experto sobresaliente en materia de historia y geografía antigua resulta muy difícil reconocer a sus antepasados directos en nombres como Másico, Abante, Asilas, Ástir, Cínaro, Cupavón, Ocno, Aulestes y varios otros (puede verse el listado de los reyes itálicos aliados de Mezencio en los versos 163-218 del libro X).

El efecto turbador que nos produce descubrir la dimensión espacial de la *Eneida* se debe al hecho de que a la geografía virgiliana no le interesa tanto describir los *tópoi*, esto es, los «lugares concretos», según la primera acepción del vocablo τόπος (*tópos*). Los de Virgilio son más bien *tópoi* en el sentido de «lugares comunes», «estereotipos», esto es, según la

segunda traducción posible de este término griego. Las ciudades, los puertos, los montes, los mares, los bosques, los ríos y las llanuras que aparecen salpicados aquí y allá en la *Eneida* sirven al poeta para desplegar la materia épica con la que hechizar al lector; cada lugar citado en el poema tiene una función dentro de la historia mitológica que pretende relatar.

Nos encontramos, pues, con que una modesta fuente sulfurosa en las proximidades de Tíbur, la actual Tívoli, cantada también por Horacio (*Odas* I, 7, 12) se convierte en la *Eneida* en «la moheda Albúnea, el mayor de los bosques, / donde resuena el eco de la fuente sagrada / y exhala de su umbría hedor mefítico» (*Aen.* VII, 83-84). O que un lugar remoto de la alta Irpinia, en las proximidades de la pequeña localidad de Rocca San Felice (en la provincia de Avellino), sea descrito como «un paraje célebre […] que la fama encarece a lo largo de tierras y más tierras» (*Aen.* VII, 564): se trata del valle del torrente Ampsancto, cuyas aguas nos presenta el poema como una sucesión de impetuosos remolinos, cuando, en realidad, su cauce apenas tiene unos pocos metros.

Finalmente, entre las cinco ciudades laciales que, espoleadas por Juno, se preparan para emprender la guerra contra Eneas, tres por lo menos han creado numerosos problemas a los críticos desde la Antigüedad. Definidas por Virgilio como *magnae urbes* (*Aen.* VII, 629-631), solo Tíbur y Árdea podían calificarse por aquella época de localidades menores de cierta importancia; no así, desde luego, Atina, Antemnas y Crustumerio (esta última era un asentamiento ya en decadencia y desaparecido, según las fuentes, en el siglo IV a. C.). Además, los epítetos utilizados por Virgilio nos parecen desproporcionados e incomprensibles: si bien acaso Tíbur, en vista de su posición en alto, podía ser «engreída», no se explica por qué Atina, hoy un pequeño municipio de la provincia de Frosinone, es «la poderosa», mientras que la *turrigera* Antemnas casi con toda seguridad carecía de torres.

Y además, ¿por qué precisamente cinco ciudades y no más? ¿O menos? ¿Se trata acaso de una referencia al primer contingente del catálogo de las naves de Homero, el de los beocios, que comienza con cinco caudillos (*Ilíada* II, 494)? Si

es así, ¿a qué viene dicha referencia? Estas, como muchas otras cuestiones de toponimia de la *Eneida*, están destinadas a quedar sin respuesta.

Cada uno de los lugares mencionados por Virgilio abre un amplísimo mapa de posibles referencias literarias; e igualmente amplio es el atlas de cuestiones que siguen sin resolver. Así pues, si la mayor parte de los topónimos, con sus respectivos epítetos, y de las referencias geográficas de la *Eneida* deben entenderse en términos totalmente ornamentales, ¿hemos de deducir que Virgilio ha mentido de alguna manera o ha hecho trampas al describir Italia? O, peor aún, ¿que la consideraba inferior, por su historia y por su belleza, a las tierras de Grecia, y que, por consiguiente, creía necesario emperifollarla al máximo cubriéndola con la pátina del mito y exagerando las descripciones de sus diferentes rincones?

No, Virgilio no tenía ninguna necesidad de inventar artificios para embellecer Italia. El esplendor de sus tierras estaba ante los ojos de todo el mundo. Sobre todo, estaba ante los suyos, ante sus propios ojos, los de Virgilio, que ya había celebrado la hermosura de Italia en las *Bucólicas* y en las *Geórgicas*. Lo que Virgilio deseaba, humana y poéticamente, era, por el contrario, contar las bellezas de una Italia sin contaminar, sencilla, rústica y espontánea, no muy distinta de la Mantua en la que había nacido y crecido. El de la *Eneida* es un himno geográfico al antes y una despiadada confrontación con el después en el que vivían Virgilio y sus lectores.

Se trata, por consiguiente, de un canto generalizado a la pureza de una Italia en la que no había capitales, sino solo periferias, antes de que la metrópoli de Roma alzara arrogante su cabeza. La de Virgilio es una nostalgia totalmente política e ideológica; y que a nadie se le pase ahora por la cabeza atribuir al poeta posturas de ecologismo *ante litteram* o del Movimiento por el Decrecimiento Feliz (bastante infeliz de por sí era ya él).

Al mencionar en la *Eneida* la geografía de Italia, Virgilio añora una tierra a la que poder llamar «patria»; y eso es lo que hace que sea tan bella y tan valiosa. Él también, como Eneas, habría deseado decir de la Roma en la que había acabado por vivir: «Este es el paradero. Aquí está nuestra

patria» (*Aen.* VII, 122).

En resumen, no tenemos que buscar la geografía de la Italia de Virgilio en los mapas topográficos ni en los de los mitos clásicos. Quizá esa Italia virgiliana existe solo en sueños; cuando los sueños se rompen.

* * *

Curiosa es la etimología que propone Virgilio para el Lacio, en latín: *Latium* (*Aen.* VIII, 322). La palabra equivaldría a «escondrijo», del verbo *latere*, que en latín significa «estar oculto» (y que no hay que confundir con el ablativo del sustantivo *latus*, genitivo *lateris*, que, por el contrario, quiere decir «lado», «margen», de donde la expresión *a latere*, de donde nuestro término «adlátere»). Virgilio no puede evitar reconstruir también una arqueología poética de los lugares de Italia que un día serán romanos: el Lacio debería su nombre a Saturno, que inauguró en la tierra la edad de oro y que permaneció oculto justo en las proximidades de Roma (de ahí el nombre de toda la región) cuando fue destronado por Júpiter y surgió la consiguiente sed de poder de los humanos.

Veamos cómo el Lacio aparece por primera vez ante los ojos de Eneas, que todavía está en su nave (*Aen.* VII, 29-34):

> *Atque hic Aeneas ingentem ex aequore lucum*
> *prospicit. hunc inter fluvio Tiberinus amoeno*
> *verticibus rapidis et multa flavus harena*
> *in mare prorumpit. variae circumque supraque*
> *adsuetae ripis volucres et fluminis alveo*
> *aethera mulcebant cantu lucoque volabant.*

> Entonces desde el mar columbra Eneas un inmenso bosque.
> Por entre la arboleda, en apacible curso, el río Tíber girando en remolinos,
> amarillento de su mucha arena va irrumpiendo en el mar. En torno a su corriente
> revolando sobre él variadas aves amigas de su orilla y de su cauce
> embelesan el aire con su canto.

No costará mucho trabajo imaginar —sobre todo a los que hayan experimentado la frustración causada por la incuria y el abandono en los que yace la Roma actual— que Virgilio

recurriera para esta descripción al *tópos*, al estereotipo poético, del *locus amoenus*, tan querido por la poesía alejandrina. El Lacio del que se habla en la *Eneida* se parece más a la incontaminada isla de Calipso (que los estudiosos de Homero se esfuerzan todavía por identificar en los mapas después de casi tres milenios) que a los actuales paisajes urbanizados que se extienden desde Roma hasta el mar Tirreno. Y, de hecho, en la *Eneida* el Tíber es llamado *fluvio Tiberinus amoeno*, «[el anciano] Tiberino […] de la amena corriente» (*Aen.* VIII, 31).

Poco después de que los prófugos desembarquen en una playa del Lacio, Virgilio cuenta cómo se hace realidad la profecía vaticinada por la Harpía (*Aen.* III, 255-257), según la cual los troyanos comprenderían que habían llegado al fin a la meta de su viaje solo cuando pisaran la arena de una playa desconocida y, exhaustos por el hambre, devoraran hasta las mesas, esto es, el tablero que hubieran dispuesto para comer. El poeta cuenta este episodio (*Aen.* VII, 112-129) con una ligereza que no parece suya. El alivio por encontrarse en el Lacio lo comparten padre e hijo en una pequeña escena distendida que desdramatiza el lúgubre presagio del ave maléfica, y que añade a estos versos una inesperada dulzura.

Presa del ansia, Ascanio clava sus dientes en los bordes cuadrados de una torta que, por su forma, recuerda una mesa, y llega a exclamar *adludens*, «en broma»: «¡Ay! Estamos comiéndonos las mesas» (*Aen.* VII, 116). Y, mira por dónde, Virgilio regala aquí al lector una expresión que, a mi juicio, es una de las más hermosas del poema: Eneas reconoce sonriendo la palabra que indica el final de sus penalidades y, en ese momento, el héroe, sin decir nada más, al oír semejante ocurrencia, «se apresura a recogerla de los labios de su hijo y en ella se concentra estupefacto» (*Aen.* VII, 119). Por lo demás, el amor del héroe por su hijo es uno de los motivos afectivos más sólidos y constantes del poema.

Y así, con gran ternura e infinito alivio, Eneas puede decir en voz alta (*Aen.* VII, 120-122):

> *«Salve fatis mihi debita tellus*
> *vosque», ait, «o fidi Troiae salvete penates:*
> *hic domus, haec patria est».*

«¡Salve, tierra que el hado me tenía reservada! Y vosotros también,
¡salve, fieles Penates de mi Troya! Este es el paradero.
Aquí está nuestra patria».

Habla directamente a Italia, le dice *Salve*, deseándole lo mejor posible. La llama «patria», la llama su «paradero». No importa que al cabo de poco tiempo el Hado lo obligue a ver correr «un rocío sangriento» y a pisar «arena entremezclada en sangre» (*Aen.* XII, 340). La suya es una mirada cristalina de estupor cuando por primera vez lo deslumbra la belleza de Italia, como la maravilla que debe permanecer imborrable en los ojos de los niños que vienen al mundo en el hospital Fatebenefratelli de Roma, las ventanas de cuyo departamento de maternidad se abren todavía hoy al hechizo de la isla Tiberina.

NOSOTROS, LOS ITÁLICOS

En el libro VIII de la *Eneida*, Evandro, el rey arcadio establecido en Italia y padre del infortunado Palante, muestra a Eneas el alcázar que él mismo había fundado en el Palatino. Se trata del mismo lugar en el que, muchos años más tarde, Rómulo pondrá la primera piedra de Roma.

El rey describe con estas palabras a los pueblos que, en un tiempo remoto, habitaron el Lacio (*Aen.* VIII, 314-318):

Haec nemora indigenae Fauni Nymphaeque tenebant
gensque virum truncis et duro robore nata,
quis neque mos neque cultus erat, nec iungere tauros
aut componere opes norant aut parcere parto,
sed rami atque asper victu venatus alebat.

Poblaron estos bosques otro tiempo unos faunos y ninfas
nativos de estas tierras, más una raza de hombres
oriundos de los troncos de los rígidos robles.
Sin normas ni arte alguno de vida no sabían uncir toros al yugo
y no sabían acopiar hacienda ni guardar la acopiada. Las ramas de los árboles
y la caza cobrada les iba deparando desabrido alimento.

Por la época en la que se desarrolla la *Eneida*, los pueblos itálicos que descienden de estas primitivas estirpes han aprendido ya los secretos de la agricultura y de la cría de ganado, así como los rudimentos de la ley y de la religión. Sin embargo, su temperamento oscila siempre entre el fuego de la pasión y la cruda dureza del leño. De hecho, Eneas no podría sentirse en otro sitio más extranjero que en Italia. Y los itálicos no podrían mirar al recién llegado con más recelo.

Nada hay más alejado de la formalidad de la *xenía* griega, si la comparamos con las reacciones suscitadas en el Lacio por la llegada de los troyanos. Por supuesto, Eneas y sus compañeros son acogidos de inmediato —incluso demasiado bien— por el rey Latino, pero lo que se desencadena alrededor del héroe es una verdadera histeria colectiva. Por un lado, están los pueblos aliados de los latinos, que literalmente corren a tomar posición junto a Eneas; hoy no dudaríamos en usar la expresión «subirse al carro del ganador», con el agravante de que, en el punto al que ha llegado la narración de *Eneida*, el héroe de Virgilio todavía tiene que ganar. «Numerosos pueblos se van uniendo al héroe dardanio / y […] cunde su nombre por toda la comarca» (*Aen.* VIII, 13-14): casi parece que no haya un solo rey que, por razones relacionadas con la vejez o debido a las profecías anteriormente recibidas o por falta de herederos, no reconozca en Eneas al hombre fuerte en cuyas manos poner su trono y a todos sus súbditos.

Ya hemos visto con anterioridad el follón que provoca Latino cuando a las primeras de cambio ofrece a su hija como esposa a Eneas sin que este ni siquiera se lo pida (una hija prometida en matrimonio ya a Turno, al que la reina Amata quiere tanto que —como hemos dicho— debido al feo hecho a su fallido yerno enloquece y urde una guerra en la que llega a verse envuelto todo el Lacio). Por otro lado, están los pueblos aliados de Turno, los cuales, cegados por la cólera como caballos enloquecidos, se ponen al instante a conjurar contra Eneas: «Pierden / los ánimos la paz y corriendo se agolpa / y se conjura todo el Lacio y sus hombres se desatan en furia embravecidos» (*Aen.* VIII, 4-6). Por no hablar luego de las alianzas y de las enemistades existentes entre las distintas tribus que, de norte a sur, hacen de toda Italia un

campo de minas.

En definitiva, lo que, lleno de espanto, se encuentra Eneas en cuanto pone los pies en el Lacio es, sin duda, un bonito panorama, pero el barullo político es tal que casi echa de menos las ordenadas alineaciones de pueblos, bien desplegadas, cada una bajo su propia enseña, que se habían reunido en la llanura de Troya. Poco falta para que Eneas, sin tiempo apenas para comprender dónde se encuentra, tenga que salir corriendo a empuñar las armas: «Es un incendio ya toda la Ausonia [Italia]» (*Aen.* VII, 624). ¿Qué podemos decir? No es, desde luego, la mejor acogida ni el comité de recepción más agradable.

Si bien, como sentencia Juno, son ya muchos «[los] terrores y [las] tretas» (*Aen.* VII, 552), no quiere eso decir que los itálicos posean los medios necesarios para declarar la guerra. Todo lo contrario.

Solo Turno, que, como hemos visto en el capítulo dedicado al Hado, es el único héroe «homérico» de la *Eneida*, está dispuesto a combatir: «Armas pide rugiendo enloquecido, busca armas por su lecho y por su cámara. / Rabia de sed de hierro, del malvado frenesí de la guerra y ante todo de cólera» (*Aen.* VII, 460-462). Antes del combate decisivo con Eneas, el rey de los rútulos es comparado con un toro que «tantea su furia con los cuernos / topando contra el tronco de algún árbol» (*Aen.* XII, 104-105) y que con sus pezuñas escarba furiosamente en la arena preludiando la lucha que lo aguarda. Del resto de los hombres, sin embargo, no podemos garantizar que tengan la misma determinación combativa, y quizá tampoco, ¡vaya por Dios!, el mismo *physique du rôle*: «Pueblos / en paz de tiempo atrás, ya desacostumbrados a la guerra» (*Aen.* VII, 693-694), dice el poeta a propósito de los itálicos en otro pasaje.

Pero conviene más escuchar de ellos mismos cómo son en realidad los pueblos de la Italia virgiliana y qué valores rigen sus vidas (*Aen.* IX, 601-620):

Quis deus Italiam, quae vos dementia adegit?
Non hic Atridae nec fandi fictor Ulixes:
durum a stirpe genus natos ad flumina primum
deferimus saevoque gelu duramus et undis;
venatu invigilant pueri silvasque fatigant,

flectere ludus equos et spicula tendere cornu.
At patiens operum parcoque adsueta iuventus
aut rastris terram domat aut quatit oppida bello.
Omne aevum ferro teritur, versaque iuvencum
terga fatigamus hasta, nec tarda senectus
debilitat vires animi mutatque vigorem:
canitiem galea premimus, semperque recentis
comportare iuvat praedas et vivere rapto.
Vobis picta croco et fulgenti murice vestis,
desidiae cordi, iuvat indulgere choreis,
et tunicae manicas et habent redimicula mitrae.
O vere Phrygiae, neque enim Phryges, ite per alta
Dindyma, ubi adsuetis biforem dat tibia cantum.
Tympana vos buxusque vocat Berecyntia Matris
Idaeae; sinite arma viris et cedite ferro.

¿Qué dios o qué locura os ha empujado a Italia? Aquí no vais a hallar
a los hijos de Atreo ni a Ulises, urdidor de falacias.
Raza de dura estirpe, comenzamos llevando nuestros hijos al río apenas nacen
a que los curta su corriente helada.
De niños velan ya atentos a la caza y no dan punto de reposo al bosque.
Su juego es domar potros y tensar en el arco las saetas.
De mozos sufridores de trabajos, acostumbrados a pasar con poco
o domeñan la tierra con rastrillos o cuartean baluartes de ciudades en la guerra.
Desgasta toda nuestra vida el hierro y con el mismo cuento de la lanza
aguijamos el flanco a los novillos. La indolente vejez no amengua el brío
de nuestro ánimo ni altera nuestras fuerzas.
Encajamos el yelmo en nuestras canas y siempre nos alegra
volver con nuevas presas y vivir del botín.
Vosotros os vestís de bordado azafrán y de brillante púrpura.
Hace vuestras delicias la indolencia. Os agrada entregaros a la danza.
Alargáis vuestras túnicas con mangas, ornáis vuestros turbantes con cintillos.
¡Ea, mujeres frigias, pues no sois hombres frigios,
volveos a las cumbres de Díndima,
donde tan bien sabéis del doble son que emite vuestra flauta!
¡Os están llamando los timbales y el berecintio boj de la Madre del Ida!
¡Dejadles a los hombres las armas, renunciad a las espadas!

En la *Eneida*, el encargado de establecer una frontera clara entre «vosotros, los griegos» y «nosotros, los itálicos» es Numano, el cuñado de Turno, que con estas palabras arremete contra los soldados troyanos. Como única respuesta, Ascanio disparará contra él su primera flecha, marcando así el comienzo de su noviciado en la batalla. Y, por cierto, todo esto no lo dice Numano valiéndose de otros, sino directamente: reprocha a los compañeros de Eneas su perpetua condición de asediados, *bis capti* (*Aen.* IX, 599), «dos veces capturados», pues Troya fue conquistada primero por Heracles y después por Agamenón. Pero, más que el palmarés en el ámbito de la guerra, lo que suscita el sarcasmo y el desprecio de los latinos es el modelo educativo y cultural griego, llegando hasta la feminización injuriosa y no poco grosera del otro.

Con gran orgullo Numano ejemplifica el módulo pedagógico con arreglo al cual crecen los jóvenes itálicos, «acostumbrados a pasar con poco» cultivando la tierra con cansancio o metiéndose en peleas o haciendo correrías en los poblados vecinos. Todas las estaciones de la vida se hallan marcadas por el ejercicio fanático de la guerra, deber del que no se libran ni los más viejos: en Italia, el yelmo se lo ponen los hombres incluso cuando los cabellos son ya escasos y blancos. En general, la descripción del estilo de vida de los itálicos copia aquí el ejemplo del campesino latino, laborioso y parco, sin ansias de posesión ni pájaros en la cabeza, según el modelo del *civis romanus* que vive con poca cosa siguiendo los preceptos del *mos maiorum* ya cantado por Ennio (y son muy numerosos en estos versos los ecos de las *Geórgicas* a propósito del esfuerzo que exige cultivar la «dura» tierra).

Lo que sorprende en las palabras de Numano es más bien la marcada contraposición de paradigma cultural entre Grecia y Roma: tan muelle es la primera, y tan acostumbrada está al lujo y a las comodidades, como resuelta y robusta es la segunda. Unos, los griegos, en sus manos llevan flautas y tambores, dones de Cibeles relacionados con las artes y la poesía; los otros, los romanos, empuñan lanzas y cuchillos, y no tienen tiempo para el saber ni se preocupan por este.

En la *Eneida* este choque entre las dos maneras de ver el

mundo —y de educar a los hombres— estaba ya presente en la profecía de Anquises, que en el más allá exhortaba a Eneas a no olvidar que la meta de los romanos es dominar el mundo, no sobresalir en las artes (*Aen.* VI, 847-850):

Excudent alii spirantia mollius aera
(credo equidem), vivos ducent de marmore vultus,
orabunt causas melius, caelique meatus
describent radio et surgentia sidera dicent.

Otros habrá —lo creo— que con rasgos más mórbidos esculpan
bronces que espiran hálitos de vida y que saquen del mármol
rostros vivos,
que sepan defender mejor las causas y acierten a trazar con su
varilla
los giros en el cielo y anuncien la salida de los astros.

Lástima que sea ya demasiado tarde para volver al instituto e informar a aquel profesor mío de todo lo que la *Eneida* afirma con extrema claridad: según estos versos, los «elegantes» que se dedican a la escultura, a la oratoria y a la astronomía son los griegos. Nosotros, «raza de dura estirpe» (*Aen.* IX, 603), como dice Numano, descendemos de aquellos que, de muchachos, vagaban por los campos aguijando el lomo a los terneros igual que los cowboys. Y, aun así, nuestro objetivo sigue siendo gobernar la política del mundo.

Eneas se unirá enseguida a esa gente —a nuestra gente, a nuestros antepasados— para dar vida a la estirpe moderna de la que descendemos todos los europeos que no nacimos besados por el canto de las Musas bajo los muros de Atenas. Lo que está en juego en la *Eneida* no es solo, por tanto, la fundación de Roma y las sucesivas alternativas del imperio. Como luego veremos, lo que Virgilio logra contar en el poema —casi inconscientemente— es ese *melting pot* entre el ideal griego de medida y proporción y los ímpetus irracionales del ardor latino, que dará vida, por primera vez en la historia de la literatura, a una declaración escrita del «carácter mediterráneo».

Porque la primera piedra con la que se cierra el poema no es, desde luego, la de Roma; esa se pondrá muchos siglos después de la victoria de Eneas sobre los rútulos. Por el

contrario, los cimientos que pone el último verso de la *Eneida* son de naturaleza enteramente humana.

* * *

Aun admitiendo que la *Eneida* sea un poema patriótico, como sostienen algunos, debemos reconocer que su final no tiene nada de romano. Dos mil años de estudios virgilianos me protegen del riesgo de hacer el papel de *spoiler* revelando que el poema acerca de la fundación de Roma no termina con la fundación de Roma. Sobre todo, no hay un final, un *happy ending*, esperando al lector.

El libro XII de la *Eneida* concluye, de hecho, con la espada de Eneas clavándose directamente en el pecho de Turno; y nada más; Roma dista mucho de existir. El héroe de Virgilio no sabe qué hacer en el momento de matar a sangre fría al rey de los rútulos, el cual le suplica que le perdone la vida apelando a la memoria de su padre, Anquises. Es más, el corazón de Eneas vacila (*Aen.* XII, 940) hasta que ve sobresalir por encima de la espada de Turno «el tahalí infortunado» (*Aen.* XII, 942), la tira de cuero cubierta de tachuelas que el caudillo rútulo había arrebatado previamente a Palante después de quitarle de forma despiadada la vida y de ultrajar su cadáver. Es ese recuerdo de su «acerbo dolor» (*Aen.* XII, 495) lo que empuja a Eneas a descargar el golpe fatal con el fin de vengar de ese modo la injusta muerte del joven guerrero.

Llegan así los dos últimos versos de la obra: «El frío de la muerte le relaja los miembros [de Turno] / y su vida gimiendo huye indignada a lo hondo de las sombras» (*Aen.* XII, 951-952).

Vitaque cum gemitu fugit indignata sub umbras.

Durante siglos la potencia del verso final de la *Eneida* ha resonado entre los lectores del poema de Virgilio e incluso hoy resuena fuertemente acompañada de las dudas que acarrea. Por otra parte, se trata de las mismas palabras, absolutamente idénticas, utilizadas ya en el libro XI, verso 831, para describir la muerte de la amazona Camila, reina de

los volscos, a manos del etrusco Arrunte. Junto con las incertidumbres sobre la traducción —no está muy claro por qué razón el poeta utiliza la preposición *sub*, que significa «bajo», «debajo de», y que complica la traducción literal de «bajo, debajo de las sombras», porque no existe un lugar más bajo, más hondo que el reino de los muertos—, ha resultado agotadora desde el primer momento la búsqueda de un significado simbólico que pueda al menos iluminar este final críptico y lúgubre. Si bien la elección poética adoptada por Virgilio de terminar su *Eneida* de esta forma puede explicarse mediante la referencia al modelo homérico, indudablemente aquí su empleo resulta un poco forzado: el resultado es el de un final contraído, nervioso, casi mutilado.

Con toda seguridad, la súplica de Turno debe su origen a la de Héctor, que en la *Ilíada* implora a Aquiles que devuelva su cadáver a los troyanos para que puedan rendirle al menos los últimos honores (*Ilíada* XXII, 338-343), mientras que los ecos del afecto de su padre son los de Príamo, que se dirige a Aquiles (*Ilíada* XXIV, 486). Sin embargo, Turno, a diferencia del héroe de Troya, no ha recibido aquí todavía el golpe mortal. Por tanto, sigue resultando ambiguo si su petición de clemencia se refiere al respeto de sus restos mortales o a la posibilidad de salvar su vida. Y es a esta segunda opción interpretativa a la que parece responder Eneas, pues las honras fúnebres no se ponen en ningún momento en discusión en tales circunstancias.

A lo largo de mi estudio, ha sido Paul Veyne —que pasa por alto este exceso de ira de Eneas, por lo demás siempre piadoso, por considerarlo un «rasgo de color local» sin ningún significado religioso o filosófico— el que hizo despertar mis sospechas: ¿y si, por el contrario, fuera este el primer gesto «mestizo» de Eneas? ¿Y si la explosión final de cólera, que contradice el comportamiento hipercontrolado que ha mantenido siempre el héroe hasta ese momento, casi obsesivo en su firmeza y determinación de seguir adelante, a pesar de todo y de todos, fuera el resultado de la contaminación que está llevándose a cabo entre el grupo de griegos y los pueblos latinos? En otras palabras: ¿cómo explicar ese furor irracional y ese arranque emocional en un personaje que incluso en los momentos más duros, y sobre todo en ellos, ha orientado

todos sus gestos hacia el valor de la *pietas*, si no es por una mudanza de su carácter o, mejor dicho, por medio de una adaptación a la nueva tierra del Lacio?

En efecto, el feroz asesinato de Turno no conmueve al lector ni lo indigna; más bien lo que exhala es un suspiro de alivio, al recordar las barbaridades perpetradas por el rey de los rútulos a lo largo del poema. Además, su muerte a manos de Eneas no tiene una función muy clara dentro de la estructura del poema, salvo la de añadir una nota trágica y teatral a su conclusión.

Si queremos interpretar en este pasaje la solución a la disputa por Lavinia, pretendida tanto por Eneas como por Turno, entonces la referencia al duelo entre Paris y Menelao en la *Ilíada* no se sostiene: aquí lo que está en juego es mucho más que una mujer, es un imperio. En Homero, la condición política de griegos y troyanos no cambia al final del poema, los protagonistas siguen anclados en la misma posición social que tenían antes de la guerra: Troya cae y para nadie hay recompensas ni ascensos; lo único que hay para todos es dolor. En Virgilio, Eneas obtiene, en cambio, el dominio del Lacio y la organización de su pueblo en un orden político tan nuevo que modifica incluso su identidad nacional: nadie es ya el de antes, nadie puede seguir llamándose troyano; al final, en vez de prófugo, Eneas pasa a ser, ni más ni menos, que rey de una tierra extranjera.

Además, en el plano dramático, Eneas, al final de la *Eneida*, no llega a tener ni siquiera lo que podríamos denominar su «momento de gloria». De hecho, el héroe no busca una revancha personal, y desde luego no son los rútulos los primeros culpables del problema provocado por la destrucción de su vida —y, al mismo tiempo, de su familia—, hecha añicos en el alcázar de Troya. Tampoco le interesa a Virgilio redimir las lágrimas que su protagonista ha derramado durante doce libros seguidos con un repentino arranque de cruda virilidad: la *Eneida* no es un *colossal*, una superproducción hollywoodiense, en la que al final el *nerd* se revela como un valeroso superhéroe: ni su autor ni su público eran un puñado de ingenuos.

Al final del poema, Eneas vacila de nuevo, se atasca y se conmueve como ha hecho siempre; solo que, al menos por

una vez, la primera, siente el estremecimiento que lo lleva a seguir su instinto, en vez de agachar mansamente la cabeza y ceder a la racionalidad de unos planes escritos de antemano. Porque aquí ya no estamos en Troya, ahora estamos en el Lacio, tierra destinada a ser romana al convertirse ante todo en troyana. Es Roma la que está a punto de nacer y, con ella, su pueblo, que ya no puede ser el mismo que fue miserablemente doblegado por el caballo de Ulises.

Por favor, que nadie me malinterprete: no quiero decir, por supuesto, que Virgilio pretenda poner un homicidio como fundamento de la Urbe ni que quiera hacer de la *Eneida* una *Bildungsroman* cuyo protagonista, a lo largo de su historia, deja de ser un hombre honrado para convertirse en un criminal. Me limito a observar, y no sin estupor, cómo Eneas es *pius* en la *Eneida* desde el primer hasta el penúltimo verso. En el último, pierde su inalterable aplomo griego. Y se vuelve definitivamente mediterráneo —esto es, humano—, como cualquiera de nosotros.

POR UNA DESFASCISTIFICACIÓN DE LA *ENEIDA*

Si al final de la *Eneida* el alma de Turno «huye indignada a lo hondo de las sombras» (*Aen.* XII, 952), desde luego ha sido todo el poema el que ha intentado escapar indignado de la manipulación deshonesta que el fascismo hizo de él durante el Ventenio, mientras el pobre Virgilio se revolvía en su tumba de Nápoles. Lo que choca —lo que desconcierta— de la distorsión de la *Eneida* llevada a cabo por el régimen fascista no es solo el intento de doblegar sus versos para convertirlos en un siniestro instrumento de propaganda; no es ya la malicia intelectual la que nos deja estupefactos, sino la ceguera de la ignorancia.

Dicho sin tapujos: el fascismo no había entendido nada de la *Eneida*.

Por desgracia, la funesta herencia dejada tras de sí por el régimen en los estudios clásicos está todavía lejos de que podamos considerarla definitivamente archivada. Incluso en la actualidad la obstinación con la que Mussolini y otros instrumentalizaron y falsificaron el significado de los estudios

clásicos, y en particular el de los latinos, requiere un repaso urgente que subraye y recalque la verdad filológica para llegar a la necesaria desfascistificación de los conceptos de «grecidad» y de «romanidad». Empezando por Virgilio y por la *Eneida*.

La primera mención pública de Benito Mussolini a la antigua Roma la encontramos en un discurso pronunciado en Trieste el 20 de septiembre de 1920. Fue en aquella ocasión cuando, junto con el habitual elogio de la italianidad de Trieste y de Gabriele D'Annunzio como el más grande entre los poetas, el público escuchó por primera vez las razones que llevarían muy pronto a lo que Luciano Canfora define como una verdadera «romanolatría» por parte del fascismo: la supuesta descendencia directa de Italia del Imperio romano y, por tanto, el presunto deber hereditario de someter por la fuerza al resto del mundo haciendo callar a cualquiera que opusiera resistencia. Ya en esto podemos ver con claridad la chapucería con la que los teóricos del fascismo tiraron por la calle de en medio —trazando, sin más, una línea recta— y se saltaron unas dinámicas históricas que habían durado más de mil años y que eran mucho más complejas que las banalidades con las que se endilgaba a las masas un árbol genealógico que pretendía que los italianos descendían directamente de los quirites, como si estos últimos hubieran sido sus auténticos abuelos.

La exaltación de la romanidad, que se había convertido ya en sinónimo falaz de italianidad, no tardaría en revelarse como un rasgo fundamental de la propaganda fascista, que comportaría la codificación de gestos, símbolos y ceremoniales sacados con superficialidad y mala fe de la iconografía clásica. Vale la pena recordar que el llamado «saludo romano» no tiene nada en absoluto que sea históricamente romano: el gesto de levantar el brazo extendido para expresar la adhesión al fascismo dataría simplemente de los legionarios de Fiume, inspirados a su vez en la película *Cabiria*, dirigida en 1914 por Giovanni Pastrone con la colaboración de D'Annunzio.[7]

En ningún texto clásico, griego o latino, de ninguna época histórica, encontramos alusión alguna a este gesto, y tampoco existe ninguna obra de arte —ni pintura, ni escultura, ni

moneda— en la que aparezca representado. Es más, entre los pueblos antiguos, y no solo los mediterráneos, la gestualidad relativa a la mano derecha (*dextera*, en latín) estaba cargada de significados opuestos a los que le atribuía el fascismo, como, por ejemplo, la amistad, la paz, o la solidaridad: bastaría contemplar la estatua ecuestre de Marco Aurelio, expuesta actualmente en los Museos Capitolinos, en la que el emperador levanta el brazo derecho, con la mano relajada, sin tensión alguna, y los dedos dirigidos hacia lo alto en señal de respeto universal. También las estructuras paramilitares fascistas fueron bautizadas por Mussolini con nombres propios del ejército romano (cohortes, legiones, centurias) en un intento, común a todas las dictaduras, de legitimar lo que no puede legitimarse, deformando la historia con el fin de crear una liturgia caracterizada por una falsa continuidad con el pasado.

Inquietantes resultan, por no decir otra cosa, las pretensiones vitalistas de Mussolini, cuya finalidad no era solo la de recordar los fastos de la Antigüedad romana, sino la de proponer el fascismo como resurgimiento, esto es, como el movimiento que había de restaurar en el presente la gloria pretérita inaugurada por Rómulo. He aquí las palabras exactas que el Duce pronunció el 21 de abril de 1922: «Mucho de lo que fue el espíritu inmortal de Roma resurge en el fascismo: romano es el Lictorio,[8] romana es nuestra organización de combate, romano es nuestro orgullo y nuestro arrojo: *civis romanus sum*».

El acto definitivo tuvo lugar en 1924, cuando, por decisión de Mussolini, las celebraciones del Nacimiento de Roma (21 de abril) sustituyeron incluso a la fiesta popular del 1 de mayo, tachada de bolchevismo, llevando a sus últimas consecuencias un cuadro propagandístico fanático que afirmaba que conmemorar el nacimiento de Roma equivalía a celebrar el nacimiento de la raza itálica.

Naturalmente, estaba a punto de ser descargado el tiro de gracia también sobre Virgilio y sus obras: el régimen fascista no veía la hora de echar mano del poeta latino más ilustre y conocido en todo el mundo, el que había cantado el nacimiento de Roma y el advenimiento de la edad de oro bajo la égida de Augusto. De ese modo, en 1924, la Sociedad

Italiana (léase fascista) para la Difusión y el Fomento de los Estudios Clásicos anunció —por medio de un artículo en latín publicado en la revista *Roma-Atene*— que iba a participar con un rico programa de iniciativas y de publicaciones en la conmemoración del nacimiento de Virgilio, que, en 1930, estaba a punto de cumplir dos mil años.

Para el autor de la *Eneida* se trataría del cumpleaños más infausto de la historia: demasiadas *lacrimae rerum* ofuscaron bajo el fascismo el auténtico significado de su poesía.

* * *

Más que una fiesta, lo que organizó el fascismo para el bimilenario de Virgilio fue un circo: un circo de los horrores y de los errores filológicos. En el ámbito de lo que Luciano Canfora define como «el primer acontecimiento cultural de masas sustentado por unas intenciones políticas explícitas», todas las secciones locales del partido fascista fueron invitadas a homenajear la memoria de aquel que el régimen trataba como si fuera el profeta de la raza itálica. Al mismo tiempo, una circular del ministerio obligaba a los centros de enseñanza superior a uniformar los programas de estudios en torno a la exaltación de Virgilio como cantor del fascismo.

En todo el país se pusieron en marcha nuevas traducciones (entre ellas una, en mil ejemplares lujosamente decorados, a cargo de Giuseppe Albini, para la Academia Virgiliana de Mantua), versiones adaptadas para niños y para aquellos que no hubieran tenido acceso a los estudios, clases universitarias, publicaciones especializadas y misceláneas.

En Pietole, la antigua Andes, la localidad natal de Virgilio, se proyectó incluso un *lucus Vergilii*, un «bosque sagrado de Virgilio», bajo la dirección del hermano del Duce, Arnaldo Mussolini. En Nápoles se hizo todo lo habido y por haber para restaurar la tumba del poeta y, en Cumas, la cueva de la Sibila: evidentemente bajo el fascismo debieron de creer que incluso la puerta del infierno necesitaba ser restaurada. El año virgiliano afectó también al resto del mundo, con celebraciones en todos los institutos italianos de cultura y en los centros internacionales de estudios de la Antigüedad: entre todas esas manifestaciones, cito aquí las palabras del

presidente del comité «France-Italie» y director de la Académie de France en Roma, el pintor Albert Besnard, que reconoció en Virgilio la fuente de la «fraternal amistad» entre los dos países, ligados «por una unión viva de almas» inspirada por el poeta.

En resumen, fue todo muy retórico, todo muy fastuoso, todo muy propagandístico: aunque no está muy claro a qué Virgilio se refería el fascismo. Desde luego, no al poeta mantuano autor de la *Eneida*, el que hizo de la duda intelectual y de la crisis personal la clave de su vida y de su producción artística. En cambio, a Mussolini le gustaba un antiguo señor romano empeñado en derrochar desafiantes ríos de tinta para defender a la Italia rural, para legitimar la misión imperial, a la que supuestamente Virgilio habría mostrado su adhesión espontánea y que habría sostenido siempre sin la menor vacilación; un poeta que justificaba el sometimiento de tierras bárbaras y extranjeras, tan ilustrado que adivinó incluso la matriz cristiana de su pueblo. Temas todos ellos, sin embargo, que no pueden verse escritos por ninguna parte, ni en las *Bucólicas* ni en las *Geórgicas* ni en la *Eneida*, y que tampoco aparecen reflejados en la biografía del poeta.

Al principio, fue sobre todo debido a la dimensión rústica, laboriosa y orgullosa de sus primeras obras por lo que la propaganda del régimen echó mano de Virgilio, por si se le escapaba, agarrándolo, como quien dice, por los pelos. Su nombre, junto con el del ignorante Títiro de las *Bucólicas* y los de los campesinos de las *Geórgicas*, fue mencionado en la llamada «batalla del grano», para la autosuficiencia cerealista, en la campaña de saneamiento de las lagunas Pontinas. En general, en su calidad de «poeta de los campos», se sacó a colación a Virgilio en cualquier ocasión que sirviera de propaganda del modelo rural y autárquico de la «Nueva Italia» fascista, que se pretendía habitada por pequeños agricultores felices con cualquier cosa, incansables a la hora de partirse el lomo en los campos y siempre dispuestos a emprenderla a palos con quien no pensara como ellos.

No pueden dejar de venirnos a la cabeza en este momento las palabras con las que, en el libro IX de la *Eneida*, Numano describe la mala educación de las primitivas gentes de Italia

en los versos citados no hace mucho en este mismo capítulo. Es verdad, no tenemos más remedio que estar de acuerdo con los teóricos del fascismo: ese modelo educativo está escrito con toda claridad en la *Eneida*. Así que debieron de leer por lo menos una vez el poema virgiliano. Dudo, sin embargo, que lo entendieran, en vista de que no se dieron cuenta de que ese estilo de vida cavernícola y tosco pertenecía a los itálicos que no pueden acabar peor en la *Eneida*. Muertos o sometidos por Eneas y vencidos por las costumbres extranjeras de este.

Sin el héroe proveniente de Troya que llevaba en la maleta no solo a los dioses Penates, sino también todo el patrimonio de cultura y de saber propio del mundo griego, esa Italia con la que el fascismo se llenaba la boca ni siquiera habría nacido; y tal vez los itálicos seguirían todavía vagando por ahí, recorriendo los prados rastrillo en mano, como tanto le gustaba a Mussolini.

* * *

Evidentemente, el Virgilio geórgico y bucólico no era suficiente para la propaganda del régimen: «Es el arado el que abre el surco, pero es la espada la que lo defiende», diría Mussolini en la inauguración de la provincia de Latina, una de las más recientes de Italia, fundada por el fascismo con el nombre romano de Lictoria. De ese modo, el hacha despiadada del fascismo se abatió también sobre la *Eneida*, que, desarmada como estaba, acusó el duro golpe y hoy sigue mostrando las heridas.

Hay que reconocer que solo la enconada mala fe fascista podía hacer del pío Eneas un héroe brutal y varonil, sin mancha y sin temor, frente al cual hasta el Aquiles de Homero habría salido corriendo. Bajo la lente distorsionada de la interpretación del régimen, el héroe se convierte en un temible *conquistador*[9] que no hace más que derramar sangre a lo largo de su camino hacia Roma: bajo el fascismo no se admitían las inquietudes ni las vacilaciones dolorosas que son el verdadero rasgo peculiar del personaje virgiliano, tan alejado de la furia apasionada de los héroes homéricos.

De repente, nos encontramos al manso Eneas convertido en el hombre fuerte pregonado por la propaganda como modelo

del buen ciudadano fascista. De pronto el héroe pasa de *pius* a «macho». En él, italiano del pasado, debe inspirarse el italiano moderno. Lástima que Eneas fuera troyano y que, por tanto, su sangre estuviera lejos de la pureza exigida por el régimen. Sobre todo, a esos propagandistas debió de escapárseles que la condición del héroe que llega a Italia *fato profugus* es expresada con toda claridad justo en el segundo verso del libro I de la *Eneida*.

Incluso el Hado llegó a ser manipulado por Mussolini: y, así, el imperialismo fascista se tiñe de un lúgubre valor moral y espiritual, y no solo militar y territorial. La *Eneida*, afirmaban los fascistas, no solo fomentaría las miras expansionistas y predatorias de Italia, sino que más bien las impondría, con el fin de someter al mundo pagano y bárbaro de África al Imperio romano, como preveía el designio «fatal» (término empleado por Mussolini en el discurso de proclamación del imperio el 9 de mayo de 1936).

No todos los clasicistas (aunque sea lícito —y también triste— constatar que fueron casi todos) se mostraron dispuestos a desnaturalizar la *Eneida* y a su protagonista para hacer de ambos simples títeres del fascismo. Entre los que se opusieron a la propaganda del régimen vale la pena recordar a Tommaso Fiore, que en 1930 publicó para la editorial Laterza una obra titulada *La poesia di Virgilio*, con la que intentaba reconducir la figura del héroe troyano a la verdad textual, suscitando no pocas polémicas en el ámbito de las pomposas ceremonias del bimilenario. Más interesante todavía resulta señalar cómo reaccionaron los teóricos del fascismo a las críticas planteadas por quienes intentaban devolver la lectura de Virgilio al campo de la honestidad intelectual.

Los disidentes eran todos acusados de ser discípulos de Benedetto Croce y de comportarse como académicos tiquismiquis, como pedantes latinistas encerrados en un bastión alejado de las necesidades del pueblo (repentinamente sediento de Virgilio): una reacción de enfado no muy distinta de quienes, en la actualidad, califican de «profesor carroza» a quien posee los títulos de estudios exigidos para entablar discusiones menos superficiales que el parloteo efímero.

* * *

En toda esta red de mentiras propagandísticas, había algo de la *Eneida* que seguía chirriando con la exaltación de la raza purasangre impuesta por el fascismo. Y entonces se trató de silenciar o de falsificar ese algo, que de ningún modo era baladí. Pero no se podía eliminar.

Se trataba de la naturaleza híbrida de las gentes que ocupan el centro del poema, esa contaminación humana y cultural que, según Virgilio, es inherente a la historia de Roma desde su fundación. La iconografía fascista se lavó las manos y prefirió ignorar de manera voluntaria el pasado troyano de Eneas. Anquises, según los secuaces de Mussolini, podía muy bien haberse muerto en Troya sin sobrecargar con su peso los hombros y el futuro de los demás (resulta interesante comprobar cómo la escena más simbólica de la *Eneida*, la del padre a las espaldas de su hijo, repetida en miles de imágenes, fue sencillamente censurada en todas las representaciones oficiales fascistas, cuya estética prefería a Eneas en el papel no atestiguado de caudillo militar solitario).

Sin embargo, los versos escritos por Virgilio son muy claros —las páginas de la *Eneida* no pueden ser doblegadas ni arrancadas—, donde leemos, en el libro XII, justo cuando el poema está a punto de terminar (*Aen.* XII, 187-191):

Sin nostrum adnuerit nobis victoria Martem
ut potius reor et potius di numine firment,
non ego nec Teucris Italos parere iubebo
nec mihi regna peto: paribus se legibus ambae
invictae gentes aeterna in foedera mittant.

Pero si accede la victoria
a concedernos el favor de Marte
—como creo más bien y ojalá lo confirmen con su favor los dioses —,
no ordenaré a los ítalos someterse a los teucros ni busco para mí ningún reino;
que en iguales condiciones cada pueblo no sometido se una en alianza
que no termine nunca.

Aquí el que habla es Eneas. E interpela directamente a Juno,

prometiendo que tratará a los vencidos de forma paritaria, no sometiéndolos por la fuerza a las leyes de los troyanos ni a sus usanzas: antes bien, todos unidos, vivirán como un solo pueblo. Sentimos mucho tener que reconocerlo con tanta franqueza, pero, al perdonar aquí a los pueblos del Lacio, Eneas está haciéndonos un gran favor al no obligarnos a ser el último eslabón de una cadena de generaciones ignorantes, sometidas y esclavizadas.

En todas las historias hay unos que ganan y otros que pierden. En la *Eneida*, los perdedores son esos mismos itálicos de los que alardeaba el fascismo presentándolos como pioneros de la italianidad (de hecho, sus toscas costumbres se extinguirán enseguida junto con su violencia). El que gana, por el contrario, es Eneas y, con él, las tradiciones griegas: su cultura heterogénea sobrevivirá y llegará hasta nosotros. Lo que al régimen fascista se le escapó siempre es que, si existe Italia y existe con sus valores, es solo porque latinos y troyanos se unieron en un pacto multiétnico y multicultural que dio vida a un nuevo pueblo híbrido: el de los romanos. Nosotros venimos de ahí. No de ningún otro sitio. Si se nos permite usar una fórmula matemática para resumir el modo híbrido de ver el mundo narrado por la *Eneida*, podría resumirse así: troyano + itálico = romano; y de ahí italiano y europeo.

Pero ¿por qué entonces Italia no lleva el nombre de los vencedores de Troya y en nuestra tierra no se ha hablado nunca griego? Por la previsora voluntad de Zeus, responde de inmediato Virgilio. Será el padre de los dioses el que acepte la propuesta de Juno, obligada al final a tragarse la derrota de sus protegidos (*Aen.* XII, 819-828):

Illud te, nulla fati quod lege tenetur,
pro Latio obtestor, pro maiestate tuorum:
cum iam conubiis pacem felicibus, (esto)
component, cum iam leges et foedera iungent,
ne vetus indigenas nomen mutare Latinos
neu Troas fieri iubeas Teucrosque vocari
aut vocem mutare viros aut vertere vestem.
Sit Latium, sint Albani per saecula reges,
sit Romana potens Itala virtute propago:
occidit, occideritque sinas cum nomine Troia.

Un favor no prohibido por decreto ninguno del destino te pido en bien del Lacio
y la grandeza de los tuyos, tu pueblo. Cuando asienten la paz
con unas bodas de feliz augurio, que así sea, cuando queden unidos
por leyes y tratados no ordenes que los hijos de este pueblo, los latinos,
pierdan su antiguo nombre y se tornen troyanos o se les llame teucros
ni que cambien de lengua ni de atuendo. Siga existiendo el Lacio
y unos reyes albanos a través de los tiempos, que la estirpe romana
cobre poder por el valor de Italia. Cayó Troya.
Consiente que con ella caiga también su nombre.

Cayó Troya. Y nació Roma. No pueden ser más claros los términos fijados por los dioses para el *melting pot* que es la base de las gentes que siguen habitando hoy Italia. Y también está claro el imperativo divino: que esas bodas entre los pueblos *felicibus esto* sean de feliz augurio.

Demolida la cobarde interpretación fascista, ahora Eneas puede ya volver a pasar por nuestras tierras, con la carga de su pasado a cuestas y su incierto futuro de la mano.

8
MARAVILLA DECIRLO
EL ESTILO DE LA *ENEIDA* Y DE SUS HEXÁMETROS

En mí te transformas,
en ritmo de teclas innumerables,
y voces y gritos.
Agua, viento, silencio,
¡en ritmo brotas!
Y mi hostil
oscuridad se inquieta:
se agita en la sangre
esta dolorosa ansia
abierta del cémbalo,
de tener un sentido,
de ser, como eres tú,
música; y devenir,
en ti, por ti,
agua, silencio, viento,
ritmo de exacta melodía.
Contra el insensato, amargo
griterío de la oscuridad.

GIORGIO MANGANELLI,
«Tre tempi per clavicembalo», III, en *Poesie*

Si pudiéramos resumir en una metáfora el estilo de versificar de Virgilio, quizá la más pertinente fuera la del concierto. Se explicarían así las reacciones de los lectores que, a lo largo de la historia, ante los hexámetros de la *Eneida*, se han puesto de inmediato a echar de menos el estilo de Homero con un bostezo de aburrimiento: creían que lo que tenían en sus manos eran las entradas de un espectáculo de heavy metal, y se han encontrado delante de una filarmónica clásica.

Entre estos dos polos estilísticos opuestos, el papel del roquero corresponde, evidentemente, a Homero: en la *Eneida*

no está prevista la creación *ex novo* de una lengua, monstruosa por su potencia y su belleza, como la homérica, que se elevó como algo único en medio del silencio de los siglos oscuros, un poco a la manera en la que Venus nació de repente de las aguas del mar. Eso no significa, sin embargo, que el latín de Virgilio sea gélido e insensible, o que el poeta utilice la lengua pedante de un burócrata desganado; todo lo contrario.

Por supuesto la *Eneida* no es materia poética incandescente que queme si se coge entre las manos: no está hecha del mismo paño estilístico en el que están tejidas la *Ilíada* y la *Odisea*. El poema virgiliano es más bien una sinfonía; el espectáculo lingüístico que crea es fascinante, pero no por su furor, sino por su gracia; no persigue lo que es desconocido, sino que profundiza en lo que ya se conoce, como la transparencia de algunos fondos marinos o de algunos ojos: su claridad está siempre velada por una leve melancolía. Paul Veyne afirma que Virgilio sería «el más mozartiano de los poetas antiguos»; yo voy todavía más allá: la lectura de la *Eneida* produce la misma turbación circunspecta que infunde escuchar la sinfonía 40 en sol menor, K 550, de Mozart, interpretada acaso por la orquesta dirigida por Arturo Toscanini. No el desenfrenado gozo de la euforia, sino una alegría andante y constante, capaz de expandirse con lentitud sin necesidad de estridencias.

LA LENGUA VIRGILIANA

Dejando a un lado la música, si quisiéramos recurrir a la comparación literaria para describir el estilo de Virgilio, habría que imaginar el efecto que podría provocar el hecho de abrir por primera vez los cuentos de Antón Chéjov o de Raymond Carver justo después de haber leído *Cien años de soledad*; de Gabriel García Márquez. Como el coronel Buendía al comienzo de la novela del nobel colombiano, también el mundo que Homero encontró ante sí carecía de palabras para nombrar el espectáculo social de la Grecia arcaica: fue el poeta el que las suministró, con sus neologismos, con sus prefijos y sufijos, con su uso personalísimo de tiempos y

aspectos verbales, elementos que confluirán en lo que hoy sigue llamándose «lengua homérica» por ser distinta de todos los demás dialectos griegos.

En cambio, el mundo que Virgilio fue invitado a relatar, por desgracia, estaba ante los ojos de todos los ciudadanos romanos, que, con desconcierto, intentaban dar sentido a lo que estaba sucediendo con la secular historia de la república del S. P. Q. R. No eran palabras lo que faltaba; era muy sólida la tradición literaria que tenía a sus espaldas. Además, ahora el poder reclamaba incluso palabras, ríos de palabras, empezando por ese Augusto que esperaba que la *Eneida* fuera la encargada de fijar en versos eternos el cumplimiento del destino de Roma.

Comparado con Homero, el problema de Virgilio era, por tanto, el contrario: palabras se habían gastado incluso demasiadas y demasiadas también habían sido manipuladas, así que, en aquellos momentos, la que resultaba ardua era la tarea de seleccionar las que podían liberarse de la prosa efímera de la narración oficial para poder ganarse el título de poesía. No había ya espacio ni tiempo para minucias marginales: «No es el momento de pararse a mirar esas escenas» (*Aen.* VI, 37), como advierte la Sibila a Eneas poco antes de la bajada a los infiernos, mientras el héroe contempla maravillado el sofisticado arte con el que están decorados los batientes de las puertas del templo de Apolo en Cumas.

En la *Eneida*, Virgilio busca la grandeza en la mesura. Está prohibido el preciosismo, ha sido declarado ilícito el peloteo verbal, ha sido desterrado el alboroto. Sus versos no son sólidos por gustar de la frialdad, sino por pretender de equilibrio: el equilibrio de quien intenta mantener la calma verbal mientras se encuentra a merced de unas aguas turbulentas e insultantes. El poeta rehúye el registro de calidad inferior propio de la prosa, pero no lleva nunca su poesía más allá de los límites impuestos por la elegancia y la claridad. Incluso el celebrado Ovidio, comparado con él, suena pletórico y redundante. No queda espacio para la declamación triunfal que el emperador tanto habría deseado y, aun así, cada verso vibra de lirismo.

Son poquísimos los neologismos porque sí, fabricados por el

mero gusto de desconcertar al lector; casi todos son arcaísmos, grecismos o poetismos tomados de la lengua corriente. Total, es muy poco ya lo que hay que inventar, pero hay muchas cosas imprevistas que entender. Resulta imposible encontrar en el poema una sola palabra de más: incluso allí donde la narración se hace emoción, no falta nunca la elegancia. Si hay que expresar un sentimiento, la lengua de Virgilio lo hace con un par de palabras, sin gesticular y sin perder la compostura.

El relato de las peripecias de Eneas emana terror o compasión, ardor o tristeza, ternura y, alguna que otra rara vez, ironía. Pero extrae todo eso de dentro de la lengua personal de Virgilio, de dentro de su estilo, nunca de fuera. Lo que siente el poeta es empatía dramática hacia todos los personajes del poema, sin permitirse nunca rebajarse a expresar simpatía o antipatía.

Es verdad que en la *Eneida* quizá falte *pathos*, o al menos que esté ausente ese arrebato emocional y visceral de Homero, que nos incita a llorar con Héctor y Aquiles. El asunto es que a Virgilio no le importa nada gustar; no ya gustar al lector, sino a aquellos a los que iba destinada la *Eneida*. Tal vez Virgilio no se gustara ni siquiera a sí mismo, quién sabe. Desde luego lo que el poeta quiere —lo que pretende— no es que al leer su poema nos pongamos todos a sollozar emocionados por la suerte de Eneas y Anquises.

Si es que todavía quedan aún lágrimas por derramar, el estilo en el que está la *Eneida* escrita hace que las derramemos por nosotros. Por decirlo en palabras de Virgilio, *spes sibi quisque*, «cada cual fíe solo en sí mismo» (*Aen.* XI, 309).

LA CUESTIÓN DEL ESTILO

En la *Eneida* no están ni el Femio ni el Demódoco de la *Odisea*, que, al cantar en calidad de aedos de la corte de Penélope y Alcínoo, respectivamente, ofrecen al lector la primera escena de metaliteratura de la historia; y suscitan, entre otras cosas, discusiones acerca del papel de la poesía que ni siquiera ahora, al cabo de tres milenios, han llegado a

su fin.

En el libro XI, sin embargo, aparece un personaje singular, Drances, «largo en dádivas, presta la lengua, pero frío su brazo en el combate» (*Aen.* XI, 338-339): en sus provocaciones y en las respuestas de su contendiente, Turno, podemos leer a contraluz las claves de la versificación de Virgilio, a partir de la sofisticación adquirida a lo largo de su formación juvenil en las escuelas romanas de retórica. Drances es un viejo cortesano que urdió sus tramas en la corte del rey Latino. Pésimo guerrero, pero extraordinario político y orador, tras un amplio elogio de Eneas y los troyanos, inicia un elaborado discurso en presencia del soberano, extenuado y atónito ante el destino de muerte que ha sido impuesto al Lacio: se trata de una intriga, porque el verdadero objetivo de Drances es desacreditar a Turno —contra el cual lo mueve a actuar un rencor personal— y verlo morir en el campo de batalla.

Por primera vez en un poema marcado por una compostura estilística y una precisión verbal que parecen casi divinas, Virgilio se concede aquí un hábil pasaje en esa *ars oratoria* que había abandonado enseguida para dedicarse enteramente a la poesía. La primera parte del discurso de Drances recurre al *tópos* retórico de la *recusatio*, esto es, la negativa a tratar de un tema porque ya es bien conocido *urbi et orbi*. Sin embargo, el hombre declina aquí abordar el tema con tintes populistas: no hay necesidad de recurrir a palabras difíciles ni a argumentos elevados, lejos de la sensibilidad popular más común, pues todo el mundo sabe ya que el reino se ha ido al garete debido a la estúpida obstinación de Turno, empeñado en actuar contra Eneas.

Drances prosigue exhortando a Latino a volver sobre sus pasos y conceder como esposa a su hija Lavinia al héroe troyano, al que, en otro momento, había presentado como un hombre tan poderoso que, si Troya hubiera tenido dos capitanes como él, seguiría intacta, mientras que «le tocaría a Grecia ahora llorar» (*Aen.* XI, 287). Solo una fusión de pueblos, sostiene una vez más el cortesano, podría garantizar «esa paz con alianza duradera» (*Aen.* XI, 356), no una simple convivencia chapucera como *in extremis* había pensado el rey, sopesando incluso la idea de donar a los troyanos parcelas de

tierra para que pudieran establecerse en el Lacio viviendo segregados de los latinos.

Finalmente, el discurso termina con una desgarradora súplica —dirigida, por un lado, a Latino, para que despeje el campo abandonando cualquier vacilación, y, por el otro, a Turno, para que se entregue de inmediato a Eneas— que adopta tonos propios del melodrama: Drances pide la paz, pero lo que quiere en realidad es que su rival caiga cuanto antes bajo la espada de Eneas. Sumamente eficaz es la expresión con la que el hombre finge implorar a Turno que demuestre respeto al menos por sus conciudadanos, que debido a su obstinada brutalidad corren el riesgo de caer como *animae viles, inhumata infletaque turba*, ánimas viles, «despreciable turba, / que no merece sepultura ni lágrimas» (*Aen.* XI, 372). En situaciones análogas en el siglo XIX se hablaba de «carne de cañón»; hoy diríamos más bien «picadillo».

Turno da pacientemente un suspiro, sin descomponerse, mientras escucha; y su respuesta, también muy cuidada desde el punto de vista retórico, aunque con un estilo opuesto al de Drances, contiene quizá asimismo la respuesta de Virgilio a los críticos que le reprochan haber carecido de *pathos* en la *Eneida*. El rey de los rútulos contesta al molesto cortesano (*Aen.* XI, 378-382) en los siguientes términos:

Larga quidem semper, Drance, tibi copia fandi
tum cum bella manus poscunt, patribusque vocatis
primus ades. Sed non replenda est curia verbis,
quae tuto tibi magna volant, dum distinet hostem
agger murorum nec inundant sanguine fossae.

Por cierto, que te fluye de los labios,
Drances, copiosa vena palabrera cada vez que la guerra pide brazos
y apenas se convoca la asamblea eres siempre el primero en acudir.
Pero no hay por qué llenar la curia de palabras, de esas que se te vuelan
tonantes de la boca cuando estás a seguro, mientras mantiene a raya al enemigo
el bastión de los muros y cuando todavía no rebosa la sangre de los fosos.

Pues sí. Es muy fácil hacer de «consejeros», de maestros, de críticos e incluso de correctores de estilo de otros cuando se está seguro, cuando «mantiene a raya al enemigo / el bastión de los muros», parece querer decir aquí Virgilio. Muy sencillo, incluso justificado, resulta en tiempos de paz reclamar palabras «de esas que se te vuelan tonantes de la boca» (imposible no recordar aquí las famosas «aladas palabras», las ἔπεα πτερόεντα (*épea pteróenta*), según la fórmula que tan a menudo (más de ciento veinte veces) se repite en la *Ilíada* y en la *Odisea*. Sin embargo, cuando «rebosa la sangre de los fosos», la guerra no pide palabras halagadoras. Pide «brazos» y pocas palabras precisas.

Mientras Virgilio escribía la *Eneida*, ya habían caído todas las defensas de la república romana, incluso las verbales, y los fosos que la separaban de la dictadura estaban ya llenos hasta los topes de muerte y de discursos huecos. Entre esos escombros, yacía también la grandeza pasada de la poesía latina, con sus cantores de referencia que veremos dentro de poco, Ennio y Nevio, y la espontánea pomposidad de uno y otro a la hora de narrar en verso el nacimiento de Roma. Virgilio tenía la urgente necesidad de encontrar una nueva clave estilística para escribir la *Eneida* en un momento histórico en el que la ligereza verbal ya no estaba permitida, ni para mirar hacia el pasado ni para imaginar el futuro.

Esa es, pues, la razón intrínseca de un estilo que hace del orden la única regla y del carácter unitario de la materia, el eje en torno al cual gira la estructura de la trama. Virgilio no puede ni quiere permitirse rebabas ni virtuosismos personales a la hora de narrar las gestas de Eneas. Cuando siente la necesidad de tomar partido lo hace sin ser visto, sin necesidad de usar demasiadas palabras (habitualmente un par de ellas como mucho), revelándose sin ninguna duda como el maestro antiguo en la técnica narrativa del *show, don't tell*. Porque el equilibrio que Virgilio busca para sus versos es el que necesita tan desesperadamente toda una generación que ni siquiera tiene fuerzas para la exuberancia de la poesía de un Plauto o para la superabundancia retórica de un Cicerón.

Quienes intentan permanecer en equilibrio mientras el enemigo avanza no son solo los hexámetros de la *Eneida*. Es

toda una época histórica obligada a hincarse de rodillas, que quiere hacer de la firmeza y de la compostura verbal el estilo de su resistencia.

* * *

O de li altri poeti onore e lume,
vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore
che m'ha fatto cercar lo tuo volume.
Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore,
tu se' solo colui da cu' io tolsi
lo bello stilo che m'ha fatto onore.

¡Oh luz y honor de los demás poetas!,
válgame ahora el gran amor y estudio
que siempre he dedicado a tu poema.
Virgilio es mi maestro y mi modelo;
de ti y de ningún otro yo he tomado
el alto estilo que ha dado fama.

(Dante, *Infierno* I, 82-87)

Ha llegado el momento de examinar más de cerca ese «bello estilo» de la *Eneida* del cual Dante, al comienzo de su *Comedia*, se declara deudor, hasta el punto de escoger a Virgilio, «luz y honor» entre todos los poetas, como guía en el mundo de los infiernos. La lengua de la *Eneida* es obviamente el latín de la poesía más elevada, con un registro muy distinto de la prosa de Cicerón o de Cornelio Nepote: *arma* significa aquí «guerra», no «armas»; *arena* significa «polvo» y no «arena»; *tempora* es la «frente», no las «sienes»; *vir* sustituye a menudo al pronombre anafórico *is*, «él», sin tener que ser traducido necesariamente por «hombre». El uso de los verbos en su forma simple en lugar de los correspondientes verbos compuestos ha sido siempre habitual en el latín poético, que debía adaptarse a la rígida alternancia de vocales largas y breves impuesta por la métrica.

Virgilio, sin embargo, utiliza este artificio por el gusto de la elegancia, sin preocuparse por esas mismas exigencias métricas que parece dominar incluso demasiado bien. Así en la *Eneida* encontramos *venire*, en vez de *advenire*, «llegar»; *piare*, en vez de *expiare*, «expiar»; *solari* y no *consolari*, «consolar»; *servare* y no *observare*, «observar». Frecuentísimos

son en el género neutro los plurales poéticos, esto es, sustantivos neutros declinados en plural que conservan su significado singular: Troya es siempre *regna* y no *regnum*; los *templa* tienen *tecta*, aunque evidentemente el *tectum* es uno solo, como en el templo del que se está hablando, y las divinidades no beben nunca *vinum*, sino *vina*, «vinos».

Bastante frecuente, hasta el punto de convertirse en un rasgo distintivo de la poesía de Virgilio, es el uso del *hýsteron próteron* —de la locución griega ὕστερον πρότερον, compuesta por ὕστερον (*hýsteron*), «posterior», y por πρότερον (*próteron*), «anterior»—, figura retórica que consiste en invertir el orden cronológico de dos sucesos narrados en un mismo enunciado, con el fin de dar mayor relevancia poética al primero. Celebérrimo, hasta el punto de que muchos manuales de lengua lo reproducen a modo de ejemplo, es el *hýsteron próteron* que encontramos en el verso 353 del libro II: *moriamur et in media arma ruamus*, «muramos e irrumpamos en medio de las armas enemigas». Igualmente famoso es el *hýsteron próteron* acompañado de una hipálage del verso *ibant obscuri sola sub nocte per umbram*, «iban en sombra envueltos en la noche desierta» (*Aen.* VI, 268).

Más interesante todavía son los recursos estilísticos que podemos atribuir a Virgilio y a ningún otro autor, aquellos que harán de su latín la lengua oficial de toda la poesía posterior, y de su *Eneida*, el manual escolar de decenas de generaciones de estudiantes, desde la Roma imperial, pasando por la Edad Media y el Renacimiento, hasta llegar a nosotros y, un día, a nuestros hijos. Virgilio, cuando quiere hacer que el rito que está describiendo sea más solemne, utiliza las audaces sucesiones típicas del estilo oratorio de los abogados, sin someterse a las banales enumeraciones de la prosa. Tenemos así algunos versos que se apoyan en *tricola*, esto es, en la sucesión ordenada de tres partes —del griego τρι (*tri*), «tres», y κῶλον (*kōlon*), «miembro»—, que crean un movimiento cadencioso, casi marcial, como ocurre en los versos 666-667 del libro IX: «Se cubre todo el suelo de dardos, de broqueles y los huecos almetes / resuenan con los golpes. Se traba fiera lucha».

Muy audaces son también en la *Eneida* algunas sinestesias, que muchos siglos después sedujeron, entre otros, a Charles

Baudelaire y a Victor Hugo. De hecho, este último inició su carrera poética traduciendo los versos de Virgilio, al que definía como su *maître divin*, «maestro divino», como dice en un poema titulado *À Virgile* (en *Les voix intérieurs*, 1837). Por ejemplo, en la *Eneida*, la humareda es «picante» en el verso 588 del libro XII y el hedor es el que se vuelve «negro», creando un cortocircuito poético en el que se confunden sabores, olores y colores.

Por último, si bien al analizar la dramaturgia de Virgilio se hace referencia siempre —y con razón— a la *Iíada* y a la *Odisea*, hay que reconocer que en la *Eneida* son también casi infinitos los ecos estilísticos de otros autores griegos y latinos. Sería imposible citarlos aquí a todos, pues el dominio de la literatura y la sensibilidad poética que Virgilio demuestra poseer son ilimitados, hasta el punto de afectar incluso a escritores menores que hoy se han perdido por completo; sería incluso lícito intentar encontrar en los versos de la *Eneida* las huellas de su amigo Cornelio Galo, también poeta, solo con hacer algo más de él aparte de su nombre.

No hay escritor antiguo que le pase desapercibido a Virgilio, ni sofisticación estilística que no se refleje en su poema; entre sus referencias predilectas merece la pena citar a Apolonio de Rodas, con la delicadeza alejandrina de sus *Argonáuticas*; a Catulo, con sus estremecimientos amorosos; a sus contemporáneos, Ovidio y Propercio; pero no faltan tampoco ecos de la filosofía de Platón y hasta del rigor epicúreo de Lucrecio, con cuyo *De rerum natura* parece dialogar el poeta en más de un pasaje de la *Eneida*.

* * *

(*Miserabile visu*) (*Aen.* I, 111) — «Da horror verlo».
(*Horresco referens*) (*Aen.* II, 204) — «Me horrorizo al contarlo».
(*Mirabile dictu*) (*Aen.* I, 439) — «Maravilla decirlo».

En la *Eneida* son muchas las expresiones como estas, caracterizadas por el rarísimo empleo del caso ablativo del supino pasivo. Gian Biagio Conte, en el texto latino del poema establecido para la edición de la Bibliotheca Teubneriana que he decidido reproducir en este libro, las pone entre

paréntesis. Cuando aparecen, es directamente Virgilio el que habla. Y el que revela al lector lo que siente y lo que recuerda según va narrando.

Desde hace tiempo, la crítica se ha dedicado a hablar de la modernidad estilística de la *Eneida*, cuya «subjetividad» —definición canonizada en los años sesenta del siglo pasado por el estadounidense Brooks Otis— haría del poema de Virgilio una novela en el sentido contemporáneo del término, lejos de la rigidez que caracterizaría a las obras de Homero. Eso no significa, sin embargo, que Virgilio se tome la libertad de intervenir en la *Eneida* cuando se le antoje y de comentar el desarrollo de la narración.

Como hemos dicho en más de una ocasión, el poeta está muy atento a la hora de proteger al lector de la molestia de tener que aguantar el relato de asuntos personales y biográficos que ni le van ni le vienen y que no le importan ni lo más mínimo. Virgilio no tiene nada que decir de sí mismo y tampoco nada que enseñar: su poema no es ni una autobiografía desgarradora ni un tratado didáctico. La extraordinaria modernidad de la *Eneida* y de su estilo subjetivo —frente al cual la *Ilíada* y la *Odisea* dan la impresión de ser casi arcaicas, porque parecen fosilizadas en la grandeza impersonal y objetiva con la que son contadas por su autor— no reside en quién sabe qué solidaridad moral o en qué toma de posición ética por parte del poeta. Por lo demás, Virgilio, al igual que el lector, no puede jactarse, desde luego, de haber visto caer su ciudad después de diez años de asedio en la guerra más titánica del mundo antiguo, ni de haber surcado los mares, ni de haber amado a una reina africana, ni de haber fundado después un reino destinado a alcanzar una grandeza inimaginable.

Sencillamente, Virgilio es humano, y en esa dimensión efímera vive, al igual que todos. Y, sobre todo, escribe. Lo que el poeta se limita a declarar con sus brevísimas apostillas es: sé lo que se siente. Me horroriza pensar en el dolor; disfruto al recordar a mi madre; sigo sufriendo por una traición. Cuando observa a sus personajes, cómo vencen o cómo mueren, reconoce el olor de la alegría o de la caída. Nada más; y eso no es algo que se pueda dar por descontado; y no es poco. Además, no se trata de una cuestión de

rebuscamiento; si las palabras que el poeta utiliza en las expresiones citadas antes resultan sencillas no es por falsa modestia, sino por una desesperada necesidad de franqueza.

Toda la modernidad de Virgilio está en eso, en la sinceridad con la que ha escogido el punto de vista desde el que contar la *Eneida*. Eso es lo que hace de su estilo algo que «maravilla decirlo». Y maravilla también recordarlo: a menudo son justo esas expresiones brevísimas, casi formularias, las que no logra olvidar nadie que haya leído la *Eneida* en latín.

LA CUESTIÓN DEL HEXÁMETRO

Timeo Danaos et dona ferentis, «temo en sus mismos dones a los dánaos» (*Aen.* II, 49).

Así es como Laocoonte pone en guardia a los troyanos ante el caballo de madera que los griegos han dejado a las puertas de su ciudad. Aun así, la poesía latina no tardaría en aceptar de buen grado un obsequio de los griegos, sin el cual la *Eneida* no habría existido nunca; o, al menos, no en la forma gloriosa en la que la leemos hoy. Ese regalo griego es el metro en el que está escrito el poema de Virgilio. Se trata del hexámetro, atestiguado para el género épico ya desde los tiempos de Homero, que en el instituto se aprende a conocer en latín y, no sin dificultad, a escandir, estudiando los versos de la *Eneida*.[10]

Convendrá recapitular aquí brevemente su estructura para quienes no tengan la suerte de llevar en la sangre el ritmo de la métrica clásica. El hexámetro dactílico, llamado corrientemente hexámetro a secas ya desde los tiempos del historiador griego Heródoto, es un metro poético constituido por la secuencia de seis dáctilos. De hecho, el término deriva del griego ἕξ (*héx*), «seis», y μέτρον (*métron*), «medida», «pie». Su escansión, que prevé la sucesión de una sílaba larga e, indistintamente, de otra sílaba larga o de dos sílabas breves (el último pie está formado por dos sílabas, la primera siempre larga y la segunda indistintamente larga o breve), puede esquematizarse de la siguiente manera:

$$\acute{-}\,\overline{\cup\cup}\quad \acute{-}\,\overline{\cup\cup}\quad \acute{-}\,\overline{\cup\cup}\quad \acute{-}\,\overline{\cup\cup}\quad \acute{-}\,\cup\cup\quad \acute{-}\,\overline{\cup}$$

Para todos aquellos —entre los que me incluyo— que, en vista de estos extraños símbolos, sienten ya que empiezan a hiperventilar al recordar las horas pasadas en el pupitre del instituto ensuciando el texto de la *Eneida* con los signos retorcidos de sus acentos, y que desde entonces no son capaces de leer un solo verso sin balbucear las sílabas como cuando se ha rayado un disco, conviene recordar que, con independencia de cómo se pronunciara de verdad el latín clásico, lo cierto es que los cantores antiguos recitaban los hexámetros con naturalidad y desenvoltura.

De manera más general, el hexámetro dactílico era el ritmo con el que se devanaban las frases en la lectura o en la declamación, una cadencia armoniosa obtenida mediante pausas imperceptibles entre una palabra y otra. La andadura métrica se basaba en la musicalidad con la que las palabras latinas eran pronunciadas en general incluso en prosa; se trataba de una melodía verbal difuminada a lo largo de todo el texto, un ritmo que nuestras lenguas romances, caracterizadas por un acento de intensidad y ya no cuantitativo, y, por tanto, sin distinción alguna entre vocales largas y breves, han perdido casi por completo.

Por volver a las cicatrices estudiantiles, la declamación del hexámetro latino tenía que ser indudablemente sinuosa y estar llena de garbo, sin vistosas pausas ni nerviosos gemidos de injerencia ajena: sorprendente por su cantidad y por su fantasía es la mole de recursos que encontramos hoy en línea para aprender a leer los hexámetros latinos; archivos de audio, esquemas interactivos y vídeos tutoriales confirman que la tecnología pasa y evoluciona, pero la pesadilla provocada por la métrica clásica permanece inalterable.

Volviendo a la antigua Roma, no tenemos más remedio que admitir que fue la introducción del hexámetro lo que emancipó la versificación latina de su forma primitiva y tosca. Porque el primer romano, sea quien fuere, que decidió responder a la llamada de la Musa y componer versos lo hizo utilizando otro metro: el saturnio. Este verso autóctono tomaría su nombre de Saturno, que, como ya vimos en el capítulo dedicado a los pueblos itálicos en la *Eneida,* escogió el Lacio para refugiarse cuando fue destronado por Júpiter. Otras fuentes, en cambio, atribuyen a este metro el nombre

de *faunio*, del dios Fauno, antigua criatura dotada de cuerpo humano, pero con pies y cuernos de macho cabrío, descendiente él también de Saturno y venerado desde tiempos remotos con ocasión de los *Lupercalia*, aquellos ritos en los que, mediante danzas y músicas, se invocaba la protección de los rebaños y de las manadas de bueyes del ataque de los lobos (de hecho, Luperco era el otro apelativo de Fauno).

Sin entrar en la difícil e incierta estructura del verso saturnio (habría estado compuesto tal vez de un dímetro yámbico cataléctico y un itifálico o de un reiziano, separados entre sí por diéresis), de este metro latino solo podemos decir dos cosas seguras. La primera es la demostración de la existencia entre los romanos de una tradición poética originaria y anterior al influjo de la cultura griega, como demuestran también numerosas fórmulas sagradas arcaicas. La segunda es que esta rústica protoliteratura romana no le gustaba a nadie, ni siquiera a los propios romanos, que se apresuraron a acoger con los brazos abiertos el «caballo de Troya» que representaban la poesía homérica y su elegante hexámetro.

Todos conocemos la celebérrima expresión de Horacio: *Graecia capta ferum victorem cepit*. Pocos, sin embargo, son los que saben que se refiere al verso poético típicamente griego, que vino a sustituir a aquel arcaico metro latino que el poeta no duda en calificar de *horridus*, literalmente, «áspero». He aquí exactamente las palabras con las que en sus *Epístolas* celebra Horacio la llegada a Roma del sofisticado hexámetro a expensas del rústico saturnio: «La Grecia conquistada a su fiero vencedor conquistó, y en el Lacio agreste introdujo las artes. Así dejó de correr el áspero ritmo saturnio, y el refinamiento acabó con aquella peste insufrible» (Horacio, *Epístolas* II, 1, 156-159).

* * *

Si bien Roma fue fundada tradicionalmente por Rómulo en 753 a. C., la literatura romana tuvo que esperar más de medio milenio para que alguien se atreviera a poner los cimientos del primer verso. Una espera que se vio de algún modo recompensada por la espectacularidad —y también por cierta

extravagancia, comparada con la seriedad de la *Teogonía* del griego Hesíodo— con la que nació la poesía en Roma. Según la tradición, el debut de la literatura latina debe atribuirse a Livio Andronico, un esclavo emancipado de origen griego, nacido en Tarento en torno al 284 a. C., que, al llegar a Roma, se distinguió por sus dotes de dramaturgo, de actor, de mimo y, durante la segunda guerra púnica, incluso de autor de himnos propiciatorios, casi mágicos.

Aunque en la actualidad quedan solo unos pocos fragmentos del arte de Livio Andronico, puede afirmarse con seguridad que no le faltaba ambición desde el momento en que, movido por el deseo de introducir en Roma el repertorio mitológico griego, se empeñó en ser el primero y el único en realizar una traducción de la *Odisea*, utilizando el verso saturnio. Fue con su *Odusia*, probablemente una adaptación teatral del poema de Homero, como vio la luz la literatura latina en el año 240 a. C. Livio Andronico tuvo que esforzarse mucho para no reproducir en latín solo las construcciones sintácticas y la riqueza léxica de la lengua griega, sino que también se obstinó en familiarizar al público de Roma con los usos sociales e incluso con los ritos religiosos y con los nombres de las divinidades de los helenos. Por no hablar de los hexámetros, transformados, uno a uno, por Andronico en saturnios caseros.

En la actualidad se conservan de su *Odusia* unos cuarenta fragmentos. Y, pese a que Cicerón lo pone verde —en el *Bruto* afirma de manera despectiva que su poema no sería digno de ser leído dos veces—, dejemos juzgar directamente al lector la destreza con la que Livio Andronico trasladó al latín el primer verso de la *Odisea* de Homero:

> *Virum mihi, Camena, insece versutum.*
>
> Cántame, Camena, al héroe de multiforme ingenio.

(Fragmento I Traglia)

Más allá de las valoraciones de la originalidad o falta de originalidad de la literatura latina —a la que el historiador alemán Barthold Georg Niebuhr puso incluso la etiqueta de

«nacida ya muerta», debido a su dependencia formal y temática del patrimonio griego desde sus albores—, lo que importa en este libro es que Virgilio no fue el primero a dirigir su mirada poética allí donde todo había empezado, es decir, a la caída de Troya. La *Eneida* se planteó más bien desde el primer momento el propósito de constituir la máxima realización de una tradición poética como la romana, que desde siempre había buscado la perfección y la dignidad remitiéndose expresamente y sin ambages a la tradición griega. Por lo demás, Virgilio tuvo que leer y estudiar de alguna manera la *Odusia* de Livio Andronico, aunque, por desgracia, dado el estado actual de la obra, no es posible valorar si en la *Eneida* se hallan presentes referencias de cualquier tipo a este primitivo poema.

Pensando en el actual programa de estudios del liceo clásico, resulta bastante curioso comprobar que el primer poeta latino tuvo el valor —o el descaro— de ponerse a trabajar en una empresa tan monumental no porque se lo mandara un político o una Musa, sino porque sus discípulos se lo pidieron. En efecto, parece que a Livio Andronico le llegó la idea de traducir la *Odisea* de Homero del griego al latín y de adaptarla al público romano cuando ejercía el oficio de *grammaticus*, esto es, de profesor de griego y latín para los hijos de las familias patricias, que reconocían en la literatura los cimientos de la educación de la futura clase dirigente romana. Desde entonces, y hasta al menos el siglo I a. C., la *Odusia* se convirtió en el libro de texto de todos los jóvenes romanos que emprendían el estudio de la lengua griega: inolvidable (además de imperecedero por transversalidad diacrónica) es el recuerdo de Horacio, obligado a estudiar griego al son de los capones que su maestro le propinaba (*Epístolas* II, 1, 68-71).

Aun así, durante los primeros años del imperio, los esfuerzos poéticos de Livio Andronico fueron a parar al olvido… y su *Odusia*, a la papelera. Durante siglos, en todos los pupitres de los colegios e institutos encontraría su sitio un manual distinto, esta vez no era de literatura griega, sino de poesía orgullosamente latina: la *Eneida* de Virgilio.

* * *

Una vez que Livio Andronico puso en marcha la poesía romana de inspiración homérica, faltaban todavía dos pasos para allanar el camino a la llegada de Virgilio. La meta de la primera etapa, o sea, el relato en verso de la fuga de Eneas de Troya con destino al Lacio, la coronó un poeta campano de carácter fogoso, Gneo Nevio. De origen osco y profundo conocedor de la cultura griega y siciliota, Nevio se dio a conocer en Roma más por su viveza satírica e irreverente que por sus aspiraciones de poeta trágico (por burlarse de la familia de los Cecilios Metelos y de Escipión el Africano acabó en la cárcel y murió en el destierro en Útica en torno al año 201 a. C.).

Justo durante los últimos años de su vida, Nevio se dedicó a la composición de un poema épico todavía en versos saturnios, el *Bellum Poenicum*, en el que relataba la historia de Roma desde su fundación por parte de Eneas hasta la primera guerra púnica, en la que él mismo había combatido. Resulta difícil juzgar el estilo de su obra, considerada el primer poema épico de contenido estrictamente latino, habida cuenta de que solo quedan de ella unos sesenta fragmentos, pocos de los cuales tienen una extensión superior a los tres versos. En cuanto a su argumento, que preveía también una parada de Eneas en Cartago junto a Dido, no cabe duda de que Virgilio tomó numerosas ideas para hilvanar la trama de su *Eneida*.

Situado, pues, Eneas en la ruta poética que de Troya conducía a Roma, a la épica latina no le quedaba otra cosa más que hacer que desembarazarse del tosco metro saturnio. De ello se encargó Quinto Ennio, un poeta nacido en 239 a. C. en Rudiae (en los alrededores de Lecce) y dotado, según sus propias palabras (recogidas por Aulo Gelio en sus *Noches áticas* XVII, 17), de «tres corazones», *tria cordia,* una de las metáforas más hermosas para indicar las tres lenguas en las que hablaba y escribía: el osco, el latín y el griego. Hombre de unos conocimientos literarios amplísimos y de un temperamento serio y tenaz —vivió siempre de la escritura y murió en la miseria—, Ennio dedicó gran parte de su vida a la composición de los *Anales*, la gran historia de Roma contada año por año, desde sus orígenes hasta 171 a. C., es decir, poco antes de su muerte.

La revolución que le valió a Ennio el papel de padre de la poesía latina, que le fue reconocido desde la Antigüedad, fue el uso del hexámetro griego, en lugar del verso saturnio latino, decisión mencionada con orgullo en los propios *Anales*. De su poema, compuesto por dieciocho libros, se conservan en la actualidad cerca de seis mil fragmentos, entre ellos el proemio en el que Ennio afirma que Homero se había reencarnado en él, según la teoría de la metempsicosis, y que en aquellos momentos lo instigaba a proporcionar una poesía digna de tal nombre a la historia de la literatura latina. Durante más de un siglo, los *Anales* de Ennio —al que Horacio calificó de «nuevo Homero» (*Epístolas* II, 1, 50)— fueron el gran poema nacional de Roma: imposible para cualquier escritor no hacer de ellos un modelo; e inadmisible para cualquier político no hacer referencia a ellos y declarar públicamente que le gustaban.

De hecho, el estilo grave de los *Anales*, mesurado y todavía un poco rústico, sobre todo por la rigidez de sus hexámetros (la mayor parte son espondeos, o sea, están compuestos por la secuencia de dos sílabas largas), que gustaba incluso a los más enconados defensores de la *romanitas*, como Catón el Censor, se convirtió en el estandarte de la república de Roma. Los *Anales* de Ennio fueron el gran relato colectivo de la época republicana, que, a golpe de hexámetros con el ceño fruncido, era contada como una edad sólida en el respeto de sus instituciones, habitada por *cives* serios y responsables, cuya única ambición era honrar el patrimonio moral que los padres de la patria les habían legado.

De ese modo, cuando primero César y después Augusto decidieron que ya estaban hartos de toda aquella historia y que había llegado el momento de dar comienzo al Imperio romano, la poesía se quedó sin palabras, y los *Anales* se revelaron totalmente inadecuados y anacrónicos; ahora los «tres corazones» de Ennio ya no iban a ser suficientes para contar la época de los emperadores.

Así pues, dos siglos y medio después de la *Odusia* de Livio Andronico, Virgilio tenía a su disposición todo lo que necesitaba para escribir su *Eneida*: el repertorio mitológico griego ya había sido asimilado por completo por la cultura romana y el hexámetro, con toda su finura, se había

convertido en el metro oficial de la poesía latina. Sin embargo, Virgilio, en comparación con sus antecesores, tenía también algo más: esa sutil ventaja dada por la elegancia, una dote por completo personal, desligada de cualquier modelo previo, que, a la hora de componer versos, daría resultados inigualables precisamente porque Virgilio no se sentía en la necesidad de competir con nadie. En comparación con los tiempos de Ennio, la poesía imperial se había quitado ya de encima el complejo de inferioridad generado por la deuda contraída con la literatura griega, y nadie se habría mostrado ya públicamente lo bastante bárbaro para criticar los modelos helénicos, tal como había sucedido durante la tosca época republicana. A Virgilio tampoco lo habían obligado a demostrar que estaba a la altura de Homero: se le había exigido directamente que lo superara.

Así, desde que la *Eneida* fue publicada a título póstumo, en 19 a. C. hasta nuestros días, la poesía latina no tiene más que un único modelo estilístico de referencia, imitado infinitas veces a lo largo de los siglos: el de Virgilio.

9
«LA FORTUNA AYUDA A LOS AUDACES»
LA ACOGIDA DE LA *ENEIDA* EN LA LITERATURA POSTERIOR

¡Oh tú que partes
con una gran maleta
y dos ojos verdes,
con Simone Weil
y dos pechos duros!
Anota, y no lo olvides,
que en este planeta improbable
un solo hombre, uno,
sabe pronunciar como es debido tu nombre.
15-IX-'58

GIORGIO MANGANELLI, en *Poesie*

Se necesita la lengua alemana, con sus palabras precisas e intraducibles por su facultad de indicar las abstracciones más potentes de las que es capaz el pensamiento humano, para encontrar el término adecuado a la hora de empezar a contar lo que ocurrió con la *Eneida* tras su publicación. El término más apropiado es *Nachleben*, es decir, «supervivencia»: el empleo de este vocablo en la crítica del arte se debe a Aby Warburg, que teorizaba para las formas clásicas una presencia en el imaginario colectivo tan permanente que iba más allá de un estilo poético específico o de la descodificación de una obra en concreto.

Nosotros, en cambio, obligados a la vaguedad de las lenguas neolatinas, al volver la mirada a las rocambolescas peripecias del poema de Virgilio a lo largo de los siglos, a los cientos de reescrituras e imitaciones, a su ininterrumpido estudio en los institutos, a su facultad de convertirse en manifiesto de toda lengua poética que reclame dignidad, hablaríamos, sin lugar a dudas, de fortuna. O, todavía con

más de claridad, de rotundo éxito.

Sin embargo, la cosa no es exactamente así. Y «fortuna» no sea tal vez la palabra adecuada.

UN PRESENTE ANTIGUO

Aparte de júbilo, la historia de la crítica de la *Eneida* no ha carecido nunca de cierto esnobismo, cuya finalidad sería leer el poema dándose aires de superioridad y mirándolo como supuesto subproducto de la propaganda augustal o como simple remedo del repertorio griego, prejuicios desmontados ya uno tras otro a lo largo de este libro. A veces se ha reservado, pues, a Virgilio un papel semejante al de ciertos políticos que ganan siempre las elecciones sin que al parecer los haya votado nadie: transmitido incesantemente a través de manuscritos sin cuento, pero sin que ninguna voz límpida reivindique la belleza de la *Eneida*. En cambio, en otras épocas, sobre todo en aquellas históricamente más inquietas, se ha mirado a Virgilio como a un santo capaz de obrar milagros, como a un profeta capaz de curar los males presentes, dejando de lado en medio del pánico cualquier esmero filológico.

Pues bien, ¿qué sucedió exactamente desde que el poema fue publicado por el emperador Augusto, en 19 a. C., contra la voluntad de su propio autor? Se trata de una historia fascinante, porque la *Eneida* sobrevivió, sobre todo, sobreviviendo a sí misma.

Desde el primer momento, la investigación plantea una extraña paradoja. Siguiendo el léxico del marketing editorial contemporáneo, tendríamos sobradas razones para definir la *Eneida* como un acontecimiento literario; mejor dicho, como un superventas indiscutible. Virgilio compite directamente con Homero por el primer puesto en la clasificación de la literatura laica occidental y tal vez corra incluso el riesgo de ser el primero en llegar a la meta, habida cuenta de que, durante casi quinientos años, esto es, durante toda la Edad Media, se perdió en Europa la capacidad de leer el griego, mientras que la *Eneida* se había convertido ya en el libro de texto del latín para todos los estudiantes en un sistema

escolar en el que la retórica ocupaba siempre el primer plano.

En cambio, si queremos ser más cuidadosos desde el punto de vista filológico, sorprende no poco constatar que los manuscritos de Virgilio son los únicos de la historia que podrían competir por su cantidad y por la calidad de sus reproducciones con los ejemplares del Antiguo Testamento. Entre ellos, hay dos que merecen una mención especial, el *Virgilio vaticano* y el *Virgilio romano*: escritos en letra capital rústica en el siglo V, los dos están magníficamente miniados. Se trata de los dos manuscritos ilustrados más antiguos de la historia de la codicología no cristiana, junto con la *Ilias picta* (de modo que también en esto Virgilio gana a Homero por dos códices a uno). En vista, pues, de la cantidad de las reproducciones y los comentarios, de los elogios y los epígonos, de las paráfrasis y de las traducciones de la *Eneida* que se han sucedido sin parar a lo largo de dos mil años, cabría esperar, cuando menos, que Virgilio fuera hoy el héroe colectivo, incluso el símbolo de la literatura de Italia y de Europa al margen de Grecia.

Ante este espectáculo filológico sería lícito imaginar que, desde la época de Augusto hasta la actualidad, todos los niños se durmieran por las noches escuchando la historia del valeroso Eneas y que por carnaval quisieran disfrazarse del prófugo troyano, o que por su cumpleaños pidieran todos como regalo una *Eneida* ilustrada. Por no hablar de la ciudad de Roma, cuyo legítimo patrono epónimo sería Virgilio y que, ateniéndonos rigurosamente a la lógica, debería estar llena de estatuas colosales del poeta y de altares cubiertos de flores perfumadas en honor a su obra. Conviene avisar desde ya mismo a los lectores más ingenuos e inexpertos, simplemente para que no se arriesguen a hacer el primo, cuando acaben de leer el presente ensayo, y queden como turistas, al igual que Ingrid Bergman en *Viaggio in Italia*,[11] de Roberto Rossellini: nadie, o por lo menos nadie que yo conozca, ni en Roma ni en Mantua ni en ningún otro lugar del Bel Paese, se sabe de memoria la *Eneida* ni la recita en voz alta en las plazas públicas.

Como decía ya en otro capítulo de este mismo libro, nunca he visto a nadie sacar pecho al oír el nombre de Eneas, y tampoco yo misma me he sentido nunca muy orgullosa de

celebrar con Virgilio su cumpleaños, ni nunca se me ha pasado por la cabeza hacer de ello un motivo de orgullo en contextos extranjeros. Aun así, incluso ante esta aparente indiferencia colectiva, no cabe decir que, en ningún momento de su tradición, la *Eneida* haya caído en el olvido: que haya sido relegada al irremediable abandono en el que yacen las obras, incluso de altísimo nivel, con las que el tiempo ha podido y que ya no tienen nada que decir a nuestro presente. Tanto hoy como ayer, y muy probablemente (eso esperamos) mañana, Virgilio sigue siendo estudiado con fervor en clase, se le dedican capítulos enteros en manuales y antologías, en italiano y en latín, de vez en cuanto surge algún libro sobre el mito de Eneas o una película sobre la fundación de Roma, y son frecuentes las exposiciones de obras de arte inspiradas en él, sin contar todas las escenas de la *Eneida* sacadas a colación en la política, casi siempre fuera de lugar, para intentar de mala manera justificar reivindicaciones racistas o puristas, o, por el contrario, para recordar el deber fundamental de acoger a los que emigran cruzando el mar a Italia, prófugos y vencidos al igual que Eneas.

Entre el odio y la santificación, el rechazo y la imitación constante, la permanencia de Virgilio y de la *Eneida* en la literatura posterior se libra de la simple dimensión cronológica entendida como sucesión de momentos concretos. Resulta inútil hojear los manuales de historia de la literatura y, capítulo tras capítulo, intentar rastrear quién sabe qué mágico influjo de Virgilio en los autores posteriores: no encontraríamos nada en ese sentido, porque lo que la *Eneida* proporciona al lector no es un repertorio mítico que se pueda expandir hasta el infinito, como sucede con la *Ilíada* y la *Odisea*, que al cabo de tres mil años todavía no hemos dejado de escudriñar y, sobre todo, de reescribir. El legado de la *Eneida* consiste más bien en cierta manera de mirar las cosas cuando uno intenta orientarse ante las grandes encrucijadas con las que la humanidad se topa a lo largo de su historia, una manera de mirar el caos a la cara, y de recomponerlo como se pueda. No se trata, pues, de una presencia constante, diacrónica —escritores, músicos, escultores, uno tras otro, que han leído y transmitido a Virgilio a lo largo de los siglos—, sino justamente de la «supervivencia», *Nachleben*, de la

Eneida, que siempre ha sabido guardar silencio en las épocas bienaventuradas y pacíficas en las que no tenía nada que decir, para encontrarse después lista a la hora de responder cada vez que se ha hecho necesario interpelarla.

Durante siglos el canto de Virgilio ha sido obligado a callar o bien ha parecido desafinado, y precisamente entonces ha sido criticado con injusta arrogancia, dando preferencia a Homero; pero luego reaparece, como obra indispensable, en los momentos de emergencia, y entonces se ha empezado a implorarla como si se tratara de un libro milagroso. Por lo demás, el tiempo de la *Eneida* en la historia de la literatura no ha sido nunca pasado, sino presente desde el principio, en ese juego de espejos en el que el futuro de Eneas se convertía en el pasado de Roma; un presente constante, sí, pero, en cualquier caso, siempre antiguo, capaz de presagiar la edad futura mirando al pasado.

LA «ENEIDAMANÍA»: ENTRE PAGANISMO, CRISTIANISMO Y ALQUIMIA

Audentis Fortuna iuvat, «la fortuna ayuda a los audaces», leemos en el verso 284 del libro X, en lo que desde el primer momento se convirtió en un mantra inmortal de estímulo ante los retos de la vida.

No soy yo nadie para decir si Virgilio fue un hombre audaz o no (aunque íntimamente creo que sí). Pero, sin duda, durante la composición de su poema no le faltó ni lucidez ni *self-control*. Desde mucho antes de la publicación del poema, la *Eneida* había sido muy esperada y se había hablado mucho de ella en Roma.

A Virgilio le bastó aceptar el encargo de Augusto para tener clavados en él durante al menos una década los ojos de toda la opinión pública del imperio recién nacido. Mientras el poeta se dedicaba a escribir y, con el fin de encontrar la concentración debida, iba cambiando de residencia y alejándose cada vez más lejos del Caput Mundi —primero Nápoles y, luego, el largo viaje a Grecia—, los círculos literarios empezaron a discutir la *Eneida* sin haber leído quizá ni un solo verso. No tardaron en caer sobre el poema de

Virgilio los debates, las recensiones, los elogios y las críticas demoledoras procedentes de un restringido número de intelectuales de gustos difíciles y no poco amargados por el miserable fin que estaba sufriendo la libertad de expresión bajo el principado de Augusto (y, sobre todo, por su incapacidad de encontrar las palabras más incisivas que la vacua lisonja).

Al parecer, Virgilio, sin embargo, no debió de sufrir ansiedad por miedo a la impotencia ni fue demasiado propenso al estrés si fue capaz de soportar el modo en nada sobrio en el que sus amigos poetas del círculo augustal se pusieron a anunciar a bombo y platillo el grandísimo valor de la *Eneida,* antes incluso de que la obra quedara definitivamente concluida. Entre los pregones más entusiastas supera a todos el de Propercio, que llegó a decir lo siguiente de la obra de Virgilio: «¡Dejad paso, escritores de Roma, dejad paso, autores de Grecia!: / ¡Algo mayor que la *Ilíada,* no sé qué, está naciendo!» (*Elegías* II, 34, 65-66). La sangre del poeta mantuano debía de ser muy fría, porque cualquiera habría dejado de escribir de inmediato y para siempre al ver que su libro iba a ir acompañado de una faja publicitaria que lo calificara como una obra mejor que la de Homero.

Del feroz debate preventivo entre detractores y defensores de Virgilio no quedan hoy más que ecos y migajas. Y la confirmación concluyente de que, antes ya de la publicación del poema, todo el mundo se preguntaba en Roma lo que luego nos hemos venido preguntando nosotros durante dos mil años: ¿la *Eneida* es, de verdad, el poema épico romano, inspirado, sí, en modelos griegos, pero tan genial que llegó a superarlos?

Por último, cuando a la muerte de Virgilio el poema fue divulgado por Augusto con la complicidad de los amigos del poeta, Plocio Tuca y Vario Rufo, estalló en Roma una «eneidamanía» destinada a durar mucho tiempo. No hubo ni un solo escritor de la generación siguiente que no hiciera en sus obras referencia explícita a Virgilio. Sin distinción de género literario, la *Eneida* es citada, entre otros, por el filósofo Séneca, por el naturalista Plinio el Viejo, por el poeta Marcial o por el historiador Tácito. Y, para confirmar el dicho según el cual a veces la realidad supera la ficción literaria, parece

que el emperador Nerón pretendió declamar la *Eneida* en el circo vistiendo los ropajes de Turno; evidentemente sin tener muy claro el final del poema.

Una mención especial entre los poetas de época imperial merece Ovidio, que experimentó una verdadera fascinación por Virgilio, hasta el punto de hacer de él una fuente de inspiración para muchas de sus obras. Por lo demás, sin el imaginario virgiliano, no habrían existido nunca las páginas más memorables de sus *Metamorfosis*. Entre los múltiples motivos tomados del maestro mantuano, Ovidio reelaboró por completo el mito de Orfeo y Eurídice, relatado en el libro IV de las *Geórgicas*, e hizo de él una historia de amor desgraciado inolvidable; una referencia directa a Virgilio la encontramos en los versos 61-62 del libro X. En las *Cartas de las heroínas*, Ovidio llegó después a reescribir íntegramente, en clave elegiaca, el momento del abandono de Dido por Eneas, contado en el libro IV de la *Eneida*. A diferencia de la versión virgiliana, en la carta imaginada por Ovidio en la que Dido implora a su amado que se quede en Cartago, la reina aparece más propensa al lamento, a la súplica y, en general, a ese victimismo que, con el paso de los siglos, ha hecho de ella el *tópos* literario de la amante herida y abandonada, cuando, en Virgilio, Dido no ahorra insultos y maldiciones de todo tipo a Eneas, y no sin razón.

Tampoco faltaron parodias e imitaciones satíricas de la obra de Virgilio, lo que sería el signo más tangible de un éxito destinado a dejar huella; y a suscitar durante mucho tiempo la envidia ajena. Entre estas resulta divertida la ironía de un tal Numitorio, que deformó el primer verso de las *Bucólicas* de la siguiente manera: *Tityre, si toga calda tibi est, quo tegmine fagi?*, esto es: «Títiro, si la toga te da calor, ¿para qué te pones debajo de la fronda de un haya?».

Interesante y graciosa es, por otra parte, la *Appendix Vergiliana*, como llamó el humanista Escalígero al conjunto de textos de variados metros compuestos entre el siglo I a. C. y el I d. C., e impresos siempre como apéndice de las ediciones de las obras de Virgilio. Atribuida tradicionalmente al poeta mantuano, aunque las probabilidades de autenticidad son escasísimas —por no decir nulas—, la *Appendix* pone de manifiesto una fantasía de temas y un estro estilístico por

parte de los primerísimos admiradores de Virgilio que harían palidecer de envidia a los poemas del llamado «ciclo troyano», que ampliaron inmediatamente después de Homero la historia de los protagonistas de la *Ilíada* con secuelas y precuelas. Entre los asuntos científicos, los idilios campestres, las poesías amorosas y las parodias animalescas que componen la *Appendix*, sorprenden en particular las *Dirae*, «Imprecaciones», que, a golpe de invectivas e insultos, demuestran que no todos los campesinos reaccionaron con la conformidad de Títiro y compañía a las confiscaciones de tierras por parte del Estado en lo que era la Galia Cisalpina.

Por último, en medio de tantos elogios excesivos de la obra de Virgilio y de tantas imitaciones, no todas de buen gusto, el único que parece que se interesó realmente por el verdadero significado de la *Eneida* y por las últimas voluntades del poeta fue Julio Higino, el bibliotecario de Augusto y guardián de los manuscritos originales de Virgilio, entre ellos el que el poeta había dejado sin terminar tras su muerte. Llamado, en virtud de su gran autoridad, a dictar la sentencia definitiva sobre el valor poético de la *Eneida*, Higino se negó a dar cuerda a los pedantes debates de sus contemporáneos y optó por encerrarse en su biblioteca, cuya sede se encontraba en el templo de Apolo en el Palatino. De allí salió al cabo de unos años con una recensión de la *Eneida* en más de cinco libros manuscritos de extensión, los *Commentarii in Vergilium*, en los que exhortaba al lector a prestar atención a la auténtica expresión del poeta y no a entretenerse repartiendo medallas homéricas. Comparando los códices unos con otros, con actitud filológica, Higino corrigió los errores encontrados en el texto de la *Eneida* reproducido por los primeros amanuenses, pero sobre todo no fue capaz de pasar por alto el gran esfuerzo humano y artístico que Virgilio había desarrollado durante la composición del poema, que, a todas luces, debía ser considerado inacabado: su publicación se había llevado a cabo contra la voluntad del autor. La voz del sabio Higino, sin embargo, no fue escuchada y sus *Commentarii* siguieron siendo primero letra muerta para convertirse después en obra perdida. De sus textos no nos ha llegado casi nada.

Mientras tanto, entre el principado de Vespasiano y el de

Domiciano, el fanatismo en torno a la figura de Virgilio había llevado ya a la institución de los idus de octubre, solemne celebración del nacimiento del poeta mantuano creada por Silio Itálico, político astuto con ambiciones artísticas mal disimuladas, que compró incluso la tumba del maestro en Nápoles. Entretanto, el siglo I de la nueva era cristiana estaba tocando a su fin y, con él, la primera fase de la *Virgilian Fever*, la fase pagana y estrictamente romana.

Estaba a punto de empezar la dilatada época de la lectura de la *Eneida* en clave profética y de la adoración del poeta como vate de la cristiandad.

* * *

Para ir a la raíz de la larga interpretación que insistía en ver en Virgilio un *anima naturaliter christiana*, hay que reconocer que no todos los que vieron en sus obras una profecía del inminente nacimiento de Jesucristo fueron una banda de locos fanáticos. No hace falta ninguna licenciatura en teología, bastan un par de lecciones de catecismo para quedar cuando menos un poco estupefactos ante estos versos tomados de las *Bucólicas* (IV, 4-10):

> *Ultima Cumaei venit iam carminis aetas;*
> *magnus ab integro saeclorum nascitur ordo.*
> *Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,*
> *iam nova progenies caelo demittitur alto.*
> *Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum*
> *desinet ac toto surget gens aurea mundo,*
> *casta fave Lucina: tuus iam regnat Apollo.*

> La última edad del vaticinio de Cumas es ya llegada; una gran sucesión de siglos nace de nuevo. Vuelve ya también la Virgen, vuelve el reinado de Saturno; una nueva descendencia baja ya de lo alto de los cielos. Tú, casta Lucina, sé propicia al niño que ahora nace, con él la raza de hierro dejará de serlo al punto y por todo el mundo surgirá una raza de oro. Tu Apolo reina ya.

Ya en el siglo I d. C., en una Roma todavía perpleja ante los albores de la religión cristiana, hubo quien gritó «¡Milagro!» al leer estas palabras de Virgilio. Hubo también quien se precipitó a ver en los citados versos el presagio del «año

perfecto»,[12] aquel que Platón, en su *Timeo*, había descrito como un ciclo completo de rotación de los planetas y el regreso de las estrellas fijas a la posición original establecida por el demiurgo, y que, según algunos, tendría lugar justo en el año cero con el nacimiento de Cristo. Aun así, aunque las resonancias poéticas resultan innegables —algunas extraordinariamente coincidentes con la doctrina cristiana, como las palabras *Virgo* y *puer* empleadas por Virgilio—, las explicaciones racionales y filológicas no lo son menos

Todavía en la égloga IV, inmediatamente después del verso 11, leemos las palabras *te consule*, «bajo tu consulado», referidas explícitamente a Asinio Polión, cónsul en 40 a. C. y amigo fraterno de Virgilio y del llorado Cornelio Galo. El niño al que el poeta alude aquí es, sin duda, el hijo de Polión, el Asinio Galo destinado a acabar de mala manera después de una estimulante historia de amor con Agripina. No me corresponde a mí emitir juicios de ese estilo, soy muy consciente de ello. No obstante, mi larga familiaridad con los textos clásicos y con el silencio ensordecedor que los rodea, dada la imposibilidad objetiva de tener acceso a documentos, entrevistas o testimonios directos de sus autores, me ha enseñado a ser menos dura y menos cerebral a la hora de valorar las interpretaciones de que han sido objeto a lo largo de la historia; a estar menos «en la cabeza» de los escritores antiguos, en vista de que, en cualquier caso, nunca podremos penetrar del todo en su pensamiento, y más a «sus pies», bien anclados en el momento político y social en el que fueron leídos, porque eso sí que tiene mucho que contar con fuentes de primera mano.

Aun sin tener, desde luego, la menor intención de dar pie a teorías místicas, no soy capaz de quitarme de encima, como si fueran una banda de inocentones crédulos a los que les faltara un tornillo, a todos aquellos que, durante los primeros siglos del imperio, creyeron encontrar quién sabe qué profecías religiosas en las palabras de Virgilio e hicieron del poeta un faro y un guía. Desde luego fueron todos muy ingenuos y metodológicamente inexactos al pensar que estaban leyendo lo que no está escrito en los versos de Virgilio y al obstinarse en no querer ver lo que, por el contrario, dicen con toda claridad. Sin embargo, la necesidad de tener fe en alguien y

en algo debía de ser desesperada, casi desgarradora, en un momento en el que no solo estaba a punto de acabar una historia política milenaria, la de Roma, que se encaminaba ya hacia la caída del imperio de Occidente, sino también toda una época humana, la del paganismo, suplantada por la nueva era cristiana, con todo el misticismo y los miedos irracionales que llevaba consigo. Dicho de un modo más resumido: ante semejante convulsión histórica y ante un mundo que se iba a pique, nada tiene de extraño que los romanos estuvieran dispuestos a creer en cualquier cosa. ¿Cómo se les podría culpar por ello? Daba igual que creyeran en Virgilio, pues ofrecía muchas ideas capaces de sugestionar a cualquiera.

Lo que ocurrió alrededor de Virgilio y de sus obras en los inquietos siglos de Roma que precedieron a la caída definitiva del imperio en 476 fue una verdadera santificación destinada a fijar para siempre su culto, acompañada de una hiperproducción de obras encargadas de celebrar su figura, no muy distinta, por lo demás, del *merchandising* que florece actualmente alrededor de los santuarios de Lourdes o de Fátima. Ante todo se multiplicaron las biografías del poeta mantuano, cuya vida asume rasgos casi divinos, adelantándose a las hagiografías de santos y mártires. Alrededor de un personaje como Virgilio, caracterizado por haber llevado una vida retirada y tremendamente cuidadosa con su *privacy*, empezaron a multiplicarse leyendas, cotilleos e incluso supuestos milagros.

Entre todas destaca la *Vida de Virgilio*, escrita en el siglo IV por el gramático Elio Donato, a quien debemos también el mérito de haber estandarizado el texto de la *Eneida* que llevaba usándose desde hacía mucho tiempo en los programas de estudio del Imperio romano. Su biografía, quizá una transcripción de una obra anterior, la *Vita Vergili*, de Suetonio Tranquilo, el secretario particular de Adriano, se convirtió en la más leída y consultada durante toda la Edad Media e incluso hoy los especialistas la consideran la principal fuente de las noticias biográficas del poeta.

Cuatro siglos después de su muerte, se difundió una retratística cuya autenticidad sigue siendo objeto de discusión entre los arqueólogos. De todos modos, resulta muy agradable

pensar que podamos vislumbrar el rostro de Virgilio en los tres retratos del códice llamado *Virgilio romano*, citado unas páginas más arriba; o en el espléndido mosaico encontrado en Susa y actualmente expuesto en el Museo del Bardo de Túnez, que muestra al poeta, vestido con una túnica blanca, sentado en compañía de las Musas con la *Eneida* en las manos; una copia bastante notable del mismo, donada posteriormente por el Gobierno de Túnez a la Académie des Inscriptions et Belles Lettres, fue expuesta en París en el curso de la Exposición Universal de 1900, mientras un poco más allá se construía la torre Eiffel.

Merecen una mención especial los «centones» virgilianos, esto es, los textos compuestos a modo de *collages* de frases extrapoladas de las obras de Virgilio, que no tardaron en convertirse en un auténtico género literario independiente. El término deriva del latín *cento*, procedente a su vez del griego κέντρων (*kéntrōn*), que designaba una tela formada por tejidos diversos cosidos juntos; hoy lo llamaríamos sencillamente *patchwork*. Se multiplicaron de forma desmesurada poemas y poemillas, en su mayoría constituidos por versos sacados de la *Eneida* y privados de su contexto, volviendo singularmente rígidas las formas de la poesía posterior mediante el respeto obsesivo de la métrica y de la lengua virgilianas, justo en una época histórica en la que la vitalidad del latín estaba apagándose en beneficio de las particularidades locales, a partir de las cuales no tardarían en nacer las lenguas romances. A esa cristalización de la lengua literaria latina contribuyó también el gramático Macrobio, que afirmaba que Virgilio debía ser considerado la máxima cumbre de toda la literatura clásica grecorromana.

Muchísimos de los «centones» virgilianos tenían un contenido cristiano. Merece la pena recordar a este respecto el *Cento Vergilianus de laudibus Christi*, una historia del Antiguo y del Nuevo Testamento contada a lo largo de 694 versos de Virgilio, compuesta durante la segunda mitad del siglo IV por la noble Proba, la poetisa latina más influyente de la latinidad tardía y una de las poquísimas literatas cuyo nombre nos ha transmitido la historia clásica. A partir de ese modelo, más de mil años después, nació en París, por obra de Étienne de Pleurre (1585-1635), canónigo de la abadía de

Saint-Victor, un «centón» llamado *Sacra Aeneis*, la «Eneida sagrada», que relataba la vida de Cristo utilizando únicamente versos del poema de Virgilio.

Por último, aunque todo el mundo sabe que el Edicto de Milán de 313, promulgado por el emperador Constantino, devolvió al imperio la paz religiosa después de siglos de persecuciones y de barbarie contra los cristianos y concedió la libertad de culto a todos los fieles, pocos son los que están al corriente de que Virgilio de alguna manera desempeñó un papel en la conversión del emperador al catolicismo. Ya fuera porque el soberano había decidido renunciar repentinamente al paganismo debido a unos signos sobrenaturales que se le habían aparecido durante la batalla de Puente Milvio, como asegura la tradición, ya fuera porque se tratara de una elección personal, fruto de un simple cálculo político —un *instrumentum regni* para devolver la paz civil a un imperio de Occidente moribundo, desgarrado por las tensiones religiosas —, lo cierto es que, en un célebre discurso ante los fieles, que algunos sitúan en el año 315, Constantino blandió enérgicamente la profecía del *puer* contenida en la égloga IV de las *Bucólicas*.

Desde entonces, ligado indisolublemente a la religión cristiana por voluntad del emperador, Virgilio dejó de ser un poeta y se convirtió en un símbolo.

* * *

Una sección aparte merece el culto de Virgilio en Nápoles, la ciudad en la que murió y en la que fue enterrado, en el parque de Piedigrotta (la tradición quiere que fuera él mismo el que dictó el epitafio esculpido sobre su tumba). En la ciudad partenopea, la veneración de Virgilio alcanzó rasgos de idolatría irracional, propios de la superstición más ingenua, y por eso resulta más entretenido hablar de ella.

Nombrado segundo patrón de la ciudad, solo por detrás de la Virgen Parténope —evidentemente sin ser santo, ni siquiera beato—, Virgilio, llamado en la Alta Edad Media *Vergilius*, pasó muy pronto a ser considerado el espíritu protector de Nápoles, con una proliferación de leyendas y de ritos rayanos en la magia y en la nigromancia, y de los que ni

siquiera sus míseros huesos se libraron. De hecho, la figura de Virgilio en Nápoles, cuanto más avanzaba el cristianismo y más se estructuraba en dogmas teológicos y en jerarquías eclesiásticas, más concentraba todas las viejas creencias paganas, celebradas ahora en una clave católica, tan sincrética como singular.

Parece que esa tradición, que atribuía al poeta extraños poderes de mago y de sanador, dio comienzo cuando, en 1160, un erudito inglés, un tal Juan de Salisbury, escribió en uno de sus libros que durante su estancia en Nápoles le habían confirmado que Virgilio había liberado antiguamente a la ciudad del azote de las moscas tras haber construido en bronce uno de estos insectos, capaz de influir en las constelaciones. Se atribuía también al poeta la fabricación del Paladio —una pequeña maqueta de Nápoles contenida en una botella de cristal—, que, al parecer, tenía poderes mágicos y que, por consiguiente, había que manejar con sumo cuidado.

Impresionante —por no decir escalofriante— es la lista de los milagros, diecisiete al menos, que, por lo visto, obró el bueno de Virgilio en la ciudad, tal como cuenta la *Cronaca di Partenope* (o, mejor dicho, las *Croniche de la inclita Cità de Napole*), escrita por un autor desconocido activo a comienzos del siglo XIV en la corte del rey Roberto de Anjou. Al leerla, se tiene la impresión de que, antes de Virgilio, Nápoles casi no hubiera existido: a él se deberían las murallas y las alcantarillas de la ciudad, las calzadas y las puertas, las termas de Bayas y de Pozzuoli, así como un huerto de hierbas medicinales. Por no hablar de los estrambóticos milagros, todos ellos de tema animalesco: la fabricación de un pez de piedra que había hecho al mar napolitano riquísimo en pesca; de una sanguijuela de oro que había purificado las fuentes de agua dulce de la comarca; de un caballo de bronce que había curado a los caballos de carne y hueso; e incluso la confección de una extraña cigarra de cobre que había preservado el silencio de la noche acallando el molesto chicharrear de los insectos, y que, junto con una estatua capaz de hacer que los vientos fueran propicios, había garantizado eternamente a Nápoles esa brisa cantada ya en su tiempo por el poeta.

Entre todas ellas, estaba destinada a perdurar mucho tiempo la leyenda según la cual Virgilio había bendecido un

huevo de avestruz que había sido colocado como talismán en los cimientos del Castel dell'Ovo, cuyo nombre derivaría de este rito.

Sin embargo, el idilio mágico entre Virgilio y la ciudad partenopea estaba destinado a terminar, como cualquier historia demasiado hermosa para ser verdad; sobre todo cuando, como en este caso, la historia en cuestión es un invento de pies a cabeza. Los envidiosos —en este caso, en particular, los conquistadores normandos, con el apoyo de la Iglesia— no dudaron en ensañarse con los restos de Virgilio.

A finales del siglo XIII, los relatos se vuelven confusos y se dividen en dos tradiciones. La primera dice que el Paladio virgiliano se agrietó, signo a todas luces aciago; la otra es mucho más macabra. Parece que un docto personaje, también inglés, un tal Ludowicus, sin más especificaciones, robó los restos mortales de Virgilio de su tumba de Piedigrotta con el fin de debilitar a Nápoles y entregar la ciudad al poder de los normandos: los huesos del poeta serían recuperados posteriormente y guardados durante algún tiempo en el Castel dell'Ovo antes de perderse para siempre. Según otra versión, relatada en los *Otia imperialia* por Gervasio de Tilbury, catedrático de la Universidad de Bolonia y mariscal del reino de Arlás, el mismo señor inglés antes citado al que nadie conocía, pero del que todos juraban y perjuraban que era listísimo, profanó la tumba de Virgilio, encontró el cuerpo del poeta incorrupto y se llevó el libro de magias y hechizos que yacía bajo su cabeza.

Sea como fuere, desde comienzos del siglo XIV Virgilio dejó de bendecir Nápoles con sus increíbles milagros medievales, pero nunca desapareció de los cuentos populares, todavía muy vivos en la actualidad, y de la proverbial superstición partenopea, que las leyendas virgilianas tal vez contribuyeran a inventar. Recuperados los destellos de la razón en el siglo XVIII, la filología clásica se ha preguntado durante mucho tiempo cuáles fueron las inexplicables razones que llevaron a hacer del poeta un mago en Nápoles, teniendo en cuenta que ni la *Eneida* ni las *Bucólicas* ni las *Geórgicas* contienen referencias a fórmulas secretas ni a conjuros de ningún tipo.

Resulta interesante, aunque no ha sido confirmada, la hipótesis que sostiene que se trató de una simple confusión

onomástica y que fueron atribuidas al poeta latino Virgilio las obras sobrenaturales de un tal Virgilio, mago y filósofo árabe, divulgado en Occidente a partir de Toledo a través de las traducciones latinas de sus escritos. Lo que sí se ha averiguado con certeza, aunque se desconocen las razones de fondo, es que las historias maravillosas atribuidas al poeta, entre talismanes, magia blanca y metales preciosos capaces de transmutarse en otros elementos, están llenas de rasgos que remiten directamente a la ciencia secreta de la alquimia, que justo por aquella época estaba propagándose por Europa a través de las traducciones del árabe de obras iniciáticas de filosofía mágica.

Se añadió así otro epíteto a la colección de Virgilio: además de poeta de corte, vidente, santo y vate, y sin él saberlo, se convirtió asimismo en alquimista.

VIRGILIO, DESDE DANTE HASTA NUESTROS DÍAS

Se escribe *Divina Comedia* y se lee *Eneida*.

Resulta imposible repasar el poema de Virgilio sin pensar de inmediato en Dante Alighieri, que hizo del poeta mantuano su modelo estilístico y su guía literario al atravesar los infiernos. El propio Virgilio se presenta como una sombra en el canto I del *Infierno* (67-75), donde relata su biografía ante un atónito Dante, que acaba de perderse en la selva oscura:

Non omo, omo già fui,
e li parenti miei furon lombardi,
mantoani per patrïa ambedui.

Nacqui sub Iulio, ancor che fosse tardi,
e vissi a Roma sotto 'l buono Augusto
nel tempo de li dèi falsi e bugiardi.

Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d'Anchise che venne di Troia,
poi che 'l superbo Ilïón fu combusto.

No soy hombre, hombre fui,
mis padres eran de la Lombardía,

hijos los dos de ciudad de Mantua.

Nací *sub Iulio*, en las postrimerías,
y viví en Roma bajo el buen Augusto
en tiempos de los dioses traicioneros.

Fui poeta, mi verso cantó al justo
hijo de Anquises que de Troya vino
después de que Ilión la altiva ardiera.

Con reverencia y asombro —*con vergognosa fronte* [«con frente avergonzada»] (*Inf.* I, 81)— Dante pide ayuda a la sombra de aquel al que considera *lo mio maestro e 'l mio autore* [«mi maestro y mi modelo»] (*Inf.* I, 85), *onore e lume* [«luz y honor»] de todos los poetas posteriores (*Inf.* I, 82), y cuya *Eneida* aprendió con el *lungo studio e 'l grande amore* [«el gran amor y estudio»] (*Inf.* I, 83). A partir de aquí, da comienzo el viaje al más allá en el que Virgilio será una presencia continua y un guía seguro, el faro humano y literario de Dante, hasta el final del canto XXX del *Purgatorio*, cuando este se vuelve y comprueba que el espíritu del poeta ha desaparecido para dejar su puesto a Beatriz. Ya hemos dicho en otro pasaje de este mismo libro, al hablar del canto VI de la *Eneida*, cuánto debe la *Divina Comedia* al poema virgiliano, en particular en la descripción que hace del infierno con sus demonios y sus bolsas; y, por propiedad transitiva, cuánto le debe también toda la literatura italiana posterior.

En el canto XXI del *Purgatorio*, Dante llega a reconocer con toda claridad la deuda contraída con la *Eneida* empleando la metáfora más hermosa posible, la de la madre. Estas son las palabras que Estacio, poeta latino de época Flavia, dirige simple y llanamente a Virgilio (*Purg.* XXI, 97-99):

De l'Eneïda dico, la qual mamma
fummi, e fummi nutrice, poetando:
sanz'essa non fermai peso di dramma.

Me refiero a la *Eneida*, que fue madre
y fue nodriza mía en poesía:
sin ella yo no peso ni un adarme.

Desde Cerbero hasta Caronte, desde las Harpías hasta el canto

de Pier delle Vigne, pasando por el Limbo poblado de autores antiguos, los estudiosos han calculado que en la *Divina Comedia* las referencias directas a la *Eneida* son más de trescientas; sin contar la inspiración poética en conjunto del viaje dantesco a los infiernos, el tono estilístico y la atmósfera circunspecta y encendida a un tiempo del relato.

No obstante, lo que más cuenta en la emulación de Virgilio por parte de Dante no son solo las referencias textuales ni las citas más o menos indirectas, sino el respeto, nunca visto hasta entonces, que se muestra al autor antiguo, apreciado finalmente como poeta clásico y por el valor indiscutible de su obra. Después de casi mil años, durante los cuales el autor de la *Eneida* había sido transmitido y enseñado solo por el papel de profeta de la cristiandad que se le había querido adjudicar —por no hablar de sus supuestas cualidades mágicas—, sin tener en cuenta el significado de sus versos, con Dante Alighieri la obra poética de Virgilio vuelve por fin a ocupar el centro de la investigación que se merece.

En efecto, Dante no está interesado solo en preguntar a Virgilio come *l'uom s'etterna* [«el modo en que los hombres devienen inmortales»] (*Inf.* XV, 85-86), sino que sobre todo desea comprender mediante sus enseñanzas qué hay que hacer para componer una poesía inmortal. Gracias a la *Comedia* los autores posteriores se interesarán de verdad por la *Eneida* como obra maestra de grandeza expresiva y de maestría narrativa, acabando con siglos de leyendas y de rigidez retórica cuyo fin era «escribir como Virgilio» sin haber leído nunca de verdad lo que Virgilio había escrito: «¿No era todo aquello humo y viento?», había dicho san Agustín (*Confesiones* I, 17) de esos estériles ejercicios escolásticos.

A ello hay que añadir el imaginario narrativo creado por la *Eneida* y sublimado ahora en la *Comedia* de Dante, en una época en la que la lengua griega ya no se conocía en Europa y en la que el término «clásico» casi coincidía con el propio Virgilio. Eneas, y no Aquiles ni Ulises, Roma, y no Ítaca, Dido, y no Helena, Ascanio, y no Telémaco, Turno, y no Paris, eran por entonces la encarnación de los héroes y las heroínas del mundo clásico; en torno a ellos iban tejiéndose nuevas historias.

De las obras de Virgilio, y no de las de Homero —aunque

Dante definiera a este último como *poeta sovrano* [«poeta incomparable»] (*Inf.* IV, 88)—, al que nadie estaba en condiciones de leer, fue de donde se extrajeron durante siglos los mitos antiguos, la onomástica, la geografía, el arte y cierta apariencia de ciencia que pintores, poetas, músicos, arquitectos y artistas de toda condición se dedicaron a reproducir a lo largo de la Edad Media hasta la llegada del humanismo.

Obviamente, Dante tuvo que hacer también frente al paganismo de Virgilio, que, por piadoso e ilustrado que fuera, nació *nel tempo de li dèi falsi e bugiardi* «en tiempos de los dioses traicioneros» (*Inf.* I, 72) y que, por tanto, no pudo recibir de ninguna manera el bautismo. Habría resultado inconcebible para el hombre de la Edad Media conceder la salvación a quien había nacido antes de Cristo y, por tanto, estaba fatalmente excluido de la luz de la fe: en la *Comedia*, la residencia eterna, el eterno *lutto* [«deseo»] (*Purg.* III, 42), es, para los no bautizados, el Limbo, donde, junto a los niños muertos prematuramente, se consumen los paganos virtuosos en un deseo insaciable de Dios.

Esa es, pues, también la condición de Virgilio, que no podrá guiar a Dante hasta el paraíso, expresada siempre en este célebre terceto de Estacio (*Purg.* XXII, 67-69), al que sigue también una alusión a la lectura cristiana de la égloga IV:

> *Facesti come quei che va di notte,*
> *che porta il lume dietro e sé non giova,*
> *ma dopo sé fa le persone dotte.*
>
> Hiciste igual que el que de noche porta,
> una luz a la espalda, y no le alumbra,
> pero instruye en la senda al que le sigue.

Así es Virgilio en la *Divina Comedia*: se ve obligado a andar en la oscuridad, con una luz que no le ilumina el camino, pero que ofrece claridad a los que vayan tras él. En el siglo XIV el itinerario personal y el esfuerzo artístico del poeta mantuano continuarán estando en la sombra, pero una nueva luz se había encendido para iluminar su *Eneida*, que despejaría el terreno de la superstición y que abriría el camino a la filología, la cual nacería poco después, cuando surgiera el

humanismo.

* * *

Cuando, con el humanismo, el mundo clásico volvió al centro de la visión de la vida y del arte, Virgilio se convirtió en el autor más leído, junto con Cicerón; su *Eneida*, con sus valores de coraje en la *pietas* y de resistencia en la honestidad, pasó a ser el poema más querido, y también el modelo estilístico permanente de cualquier poeta. Incluso antes, ya Francesco Petrarca se había sentido fuertemente atraído por la nobleza moral de los personajes virgilianos, así como por su velada melancolía, y la perfección formal de los versos de la *Eneida* constituyó la primera referencia de estilo del *Cancionero*, hasta el punto de encargar al pintor Simone Martini, amigo suyo durante su estancia en la corte de Aviñón, una magnífica miniatura que abría su copia personal del comentario de Servio a Virgilio, actualmente conservada en la Biblioteca Ambrosiana de Milán.

Los primeros humanistas no se sintieron atraídos solo por el elevadísimo número de manuscritos de la *Eneida* que circulaban por Europa y que ellos se encargaron de editar y de transmitir, sino que quedaron seducidos asimismo por la sensibilidad de la poesía de Virgilio. Inspirándose en las *Bucólicas*, Giovanni Pontano compuso sus refinadas *Neniae*, una colección de cantos y de nanas para su hijo, y Poliziano escribió dos obras de ambiente pastoril, la *Manto* y el *Rusticus*, además de la nueva versión de la fábula de Orfeo y Eurídice. Jacopo Sannazzaro, llamado también el «Virgilio cristiano» por la elegancia de sus versos, compuso, además de la *Arcadia*, un poema bucólico cuajado de ecos virgilianos.

Los siglos posteriores del Renacimiento consagraron la gloria de Virgilio con el resurgimiento del género épico y la afirmación de la dignidad literaria de la lengua vulgar. Ludovico Ariosto primero y Torquato Tasso después volvieron a hacer vibrar la humanidad de los personajes de la *Eneida* a través de apasionadas batallas y delicadísimos amores. En el *Orlando furioso* de Ariosto, Cloridano y Medoro recuperan los gestos ingenuos y espontáneos de Niso y Euríalo, celebrando el valor de la amistad, mientras que la bella Angélica se halla

envuelta en un aura virgiliana de paz y de serenidad. Por último, la definición de la *Jerusalén libertada* como el poema italiano más virgiliano que se haya escrito nunca se ve confirmada desde el primer verso con el que Tasso comienza su obra —*Canto l'arme pietose e 'l capitano* [«Canto a las armas piadosas y al caudillo»]—, que parece casi una paráfrasis del íncipit de la *Eneida*, así como en el orgullo del personaje de Clorinda, calcado del de la heroica virgen Camila de Virgilio, o el misterio de Armida, en el que puede vislumbrarse el amor, unido al dolor, de Dido.

La fortuna de Virgilio comenzó a eclipsarse cuando en Europa se encendió el Siglo de las Luces. A partir del siglo XVIII, la *Eneida* debió de empezar a parecer demasiado «fabulosa», demasiado mítica y, por tanto, inadecuada para responder a las pretensiones racionales y científicas de la Ilustración. Además de su trama, considerada claramente fantástica, pues tenía muy poco que decir al nuevo impulso crítico de la época, fueron muchas las razones que alejaron a los literatos del poema.

Sobre la figura de Virgilio seguían pesando leyendas y supersticiones difíciles de desmontar, y sobre su poesía empezó a cernirse el espectro de la propaganda augustal. Los avatares de la transmisión de la *Eneida* atrajeron, desde luego, mucho menos a los estudiosos de la filología, disciplina que justo en aquellos años recibía dignidad académica y adecuaba sus investigaciones al método científico: la suerte de los manuscritos virgilianos había sido, a lo largo de los siglos, mucho menos insegura que la de los códices de Homero, y su elevadísimo número empezaba a ser atribuido a la voluntad política del Imperio romano, que había querido hacer de su obra una especie de manifiesto escolar.

En el siglo XIX, uno de los mayores detractores de Virgilio fue Giacomo Leopardi, que no ahorró en su *Zibaldone* duras críticas a la *Eneida* en favor de la *Ilíada* y de la *Odisea*. No obstante, el poeta de Recanati fue un profundísimo conocedor de los versos de Virgilio, que estudió durante toda su vida. Tanto en los *Opúsculos morales* como en el *Zibaldone*, Leopardi no duda en liquidar a Virgilio como un autor mediocre y se sorprende de su éxito en comparación con el de otros escritores latinos de más talento, como Lucano: la fortuna

inmerecida de la *Eneida* debería atribuirse a la vulgaridad de los lectores, que «se deleitan más con las bellezas gruesas y patentes que con las delicadas y escondidas». La muerte se encargó de poner fin a esta aparente enemistad literaria entre dos de los poetas más grandes de Italia: los restos mortales de Giacomo Leopardi reposan no muy lejos de la tumba de Virgilio, en el mismo parque de Piedigrotta, en Nápoles.

Mientras que en Francia Virgilio se ganaba la admiración de Victor Hugo, de Charles Baudelaire, o de Louis Aragon, y, en 1923, se organizaba en la Sorbona un acto solemne en honor del poeta, en Italia la sombra negra del fascismo avanzaba y cubría la *Eneida* con una humareda crítica y una falta de honestidad intelectual de la cual sus versos tienen aún que liberarse por completo. De la Segunda Guerra Mundial Virgilio salió despedazado debido a la manipulación fascista —y a la crítica acerba y total de Simone Weil—, pero también con una voz nueva, íntima y sufrida, al intentar encontrar las palabras para describir aquel dramático momento. Se trata de la voz de Hermann Broch, escritor austriaco naturalizado estadounidense, que en la novela *La muerte de Virgilio*, publicada en 1943 (en Italia no aparecería hasta 1962) imagina los últimos días de la vida del poeta, moribundo ya, durante el viaje de Grecia a Roma, y desgarrado por el dolor de no haber conseguido terminar la *Eneida*. «Solo de la perfección del sentido de la muerte brota el inmenso sentido de la vida», dice Broch en un libro denso, de más de quinientas páginas, en el que, a través del dolor de Virgilio, intenta dar sentido al dolor de toda una época.

Como citábamos ya en el primer capítulo, en 1949 Giorgio Caproni afirmó que veía en Eneas la condición del hombre contemporáneo, y de su soledad en medio de la indignación ante el dolor. Sin embargo, el héroe no se detiene y no cede, sino que sigue avanzando; si Eneas pasa, es para volver a levantarse y para reconstruir.

Para terminar este libro, deseo reproducir algunos versos de la poesía de Caproni dedicados a la actualidad de la *Eneida*, mejor dicho, a su urgencia, porque Eneas ha reanudado ahora su paso entre un antes y un después, y nosotros con él, exactos e inciertos.

Nel pulsare del sangue del tuo Enea
solo nella catastrofe, cui sgalla
il piede ossuto la rossa fumea
bassa che arrazza il lido — Enea che in spalla
un passato che crolla tenta invano
di porre in salvo, e al rullo d'un tamburo
ch'è uno schianto di mura, per la mano
ha ancora così gracile un futuro
da non reggersi ritto. Nell'avvampo
funebre d'una fuga su una rena
che scotta ancora di sangue, che scampo
può mai esserti il mare (la falena
verde dei fari bianchi) se con lui
senti di soprassalto che nel punto,
d'estrema solitudine, sei giunto
più esatto e incerto dei nostri anni bui?

En el latir de la sangre de tu Eneas,
solo en la catástrofe, cuyo huesudo
pie raspa la roja humareda
baja que tiñe la playa; ese Eneas,
que sobre sus espaldas
intenta en vano poner a salvo
un pasado que se desmorona,
y al son de un redoble de tambor
que es un derrumbe de murallas, lleva
de la mano un futuro todavía tan endeble
que no se tiene en pie. En la llamarada
fúnebre de una fuga sobre una arena
que aún quema por la sangre, ¿qué escapatoria
puede ser el mar (la falena
verde de faros blancos), si con él
sientes, con un sobresalto, que has llegado
al punto de soledad extrema
más exacto e incierto de nuestros años oscuros?

(Giorgio Caproni, *Il passaggio di Enea*, 49-64)

BIBLIOGRAFÍA Y AGRADECIMIENTOS

Hay una desesperación,
una locura, *une follie, ma chère*,
hay una desesperación que
no detendremos
ni tú ni yo ni tampoco los libros santísimos
ni la férrea erudición
(abstracción hecha
de que el abajo firmante
es un pobre inculto)
una desesperación seca, blanca
como la luna de primeros de octubre
bajo la tramontana.
Una desesperación de colores quietos, fijos, desconocedores
de dialéctica,
a la que no hay forma de encantar
de desencantar.

GIORGIO MANGANELLI, en *Poesie*

Todas las traducciones citadas aquí de las *Bucólicas*, de las *Geórgicas* y de la *Eneida*, a menos que se especifique lo contrario, son de Guido Paduano. Estoy muy agradecida a su luminosa labor de recopilación de todos los versos de Virgilio, incluida la *Appendix*, lo mismo que a su nueva traducción y a su curaduría. Sin ella, habría resultado muy difícil escribir este libro.[13]

La edición empleada ha sido la publicada en 2016 por la editorial Bompiani con el título *Virgilio. Tutte le opere*, incluida en la maravillosa colección Classici della Letteratura Europea, dirigida por Nuccio Ordine.

Para ampliar mis investigaciones en torno a la *Eneida*, me han sido también muy útiles la edición con traducción al italiano de Rosa Calzecchi Onesti (Turín, Einaudi, 2014) y la versión francesa de Paul Veyne (París, Les Belles Lettres,

2020). A este último en particular debo numerosas exégesis estilísticas y lingüísticas, además de algunas intuiciones fulminantes: cuando en el texto reproduzco citas directas suyas, la traducción del francés es mía.

El texto latino de las *Geórgicas* y de la *Eneida* reproducido en el presente libro es el establecido para la Bibliotheca Teubneriana por Gian Biagio Conte. El texto latino de las *Bucólicas* corresponde al de la colección de los Oxford Classical Texts, al cuidado de R. A. B. Mynors.

En las citas de los versos de Virgilio hemos adoptado las abreviaciones latinas, de modo que

Aen. = *Eneida*

Buc. = *Bucólicas*

Georg. = *Geórgicas*.

En todos los capítulos, el lector encontrará a modo de exergo algunos versos tomados de las *Poesie* de Giorgio Manganelli. Su lectura me ha resultado de enorme inspiración, casi de estímulo, durante la labor de escritura de la obra, pues el estudio decisivo que ha dado lugar al nacimiento del presente libro fue madurando durante los días de confinamiento sanitario impuesto por la epidemia de la COVID-19, semanas que pasé viviendo en casa, en París.

La decisión de reproducirlos aquí vino dictada por la concordancia que he encontrado en Manganelli con la franca desesperación de Virgilio en la *Eneida*, y con la tenacidad de la poesía, capaz de ser afirmación y también desquite, aun cuando los dos autores están muy lejos uno de otro por sus épocas, sus estilos y, obviamente, sus ambiciones.

El descubrimiento de la versificación exacta, casi cortante, de Manganelli como poeta, se debe a una novela de 2019 que me encantó, *Il colibrì*, de Sandro Veronesi (Milán, La Nave di Teseo) [hay trad. cast.: *El colibrí*, trad. de Juan Manuel Salmerón, Barcelona, Anagrama, 2020]. El escritor milanés es citado cuando Luisa envía tres poesías suyas al protagonista, Marco Carrera, añadiendo: «Acabo de darme cuenta de que ya no saldré nunca de Giorgio Manganelli» (p. 179).

Mis más sentidas gracias vayan para la editorial Crocetti, que ha publicado la selección de poemas de Giorgio Manganelli, *Poesie*, no solo por el cuidado y el respeto con el que ha editado y publicado póstumamente los versos del

autor, con ayuda de su hija, Lietta Manganelli, sino también porque un domingo de marzo, a última hora de la tarde, cuando ya habían cerrado las librerías en toda Europa, no dudó en enviarme por correo electrónico el PDF del texto sin hacer ninguna pregunta que no estuviera ya implícita en mi urgente necesidad de leer a Manganelli.

El diccionario de latín consultado ha sido el *Dictionnaire latin-français*, de F. Gaffiot, publicado por Hachette, pero al que solo tuve acceso en línea en versión abreviada. En efecto, durante muchas semanas no me fue posible echar mano de mi Castiglioni-Mariotti, herencia tan feliz como gastada de mis años de instituto, porque se me había extraviado durante la enésima mudanza, la última. Así que quiero dar las gracias a la página web <www.lexilogos.com> por la generosidad con la que sus creadores —desde «una cala de Provenza», como podemos leer en la sección *Présentation*— ponen a disposición de los usuarios los únicos instrumentos que enriquecen a quienes les preguntan: los diccionarios.

Las ediciones de la *Ilíada* y de la *Odisea* utilizadas y citadas aquí son las correspondientes a las traducciones al italiano de Maria Grazia Ciani para la editiorial Marsilio.[14]

La edición de la *Divina Commedia* citada en el texto es la realizada bajo los auspicios de la Società Dantesca Italiana, publicada por Mondadori (Milán, 2013).[15]

El manual de literatura latina de referencia durante la escritura de mi libro ha sido el de Antonio La Penna, *Prima lezione di letteratura latina*, Roma-Bari, Laterza, 2003, que considero valiosísimo.

Los dos manuales destinados a los alumnos de secundaria que he consultado son: *Nati per leggere. Mito ed epica*, Milán, Bruno Mondadori, 2012; e *Il mito e l'epica*, Turín, Paravia, 2018.

Gracias con afecto a Monica Volpe, profesora de letras en secundaria de primer grado IC de Palombara Sabina, por su amistad y por haberme proporcionado estos libros.

Quiero agradecer a mi editorial la confianza que una vez más ha depositado en mí, a mi estimadísimo editor Giovanni Carletti —sin nuestro intercambio de ideas este libro no habría nacido nunca, y, desde luego, no habría llegado a ser lo que es— y a mi agente literaria, Carmen Prestia,

permanente modelo femenino de seriedad y de profesionalidad.

Por último, vaya mi agradecimiento a todos aquellos sin los cuales este libro no habría existido nunca. Se trata de dos personas.

Fue una noche cenando en el corazón de Roma, chispeante y a la espera de Navidad, cuando expuse a mi amigo más querido, Alberto Cattaneo, las ideas que tenía para un nuevo libro, todavía por escribir e incluso por pensar como es debido. Eran todas imágenes confusas, desportilladas… Pero él creyó de inmediato en mi propósito de meditar en torno a la *Eneida*, de modo que empecé también a creer en el proyecto. Muchas gracias, pues, Alberto; todos mis libros te los debo a ti. Gracias, sobre todo, porque el tuyo es el único nombre que resiste, más tenaz que Eneas, inalterable como el cariño que siento por ti, en los Agradecimientos de todos mis libros.

Durante las largas semanas de confinamiento en Montmartre, nadie estuvo más cerca de mí y nadie fue más cariñoso que mi amiga, además de traductora de mis libros al francés, Béatrice Robert-Boissier. Su amistad, su delicadeza, su elegancia, su ironía y su talento han sido para mí una fuente constante de inspiración y de estímulo. Así que gracias por haber estado a mi lado mientras escribía este libro, desde la primera palabra hasta la última. Y gracias por haberme proporcionado los instrumentos necesarios para hacerlo, teniendo en cuenta que el momento no permitía disponer físicamente de los libros necesarios para el estudio ni consultar fuentes en papel que no estuvieran ya en mi piso de una sola habitación. Así que, si pude acceder a archivos en línea, a diccionarios y a catálogos digitalizados, te lo debo solo a ti y a tu profesionalidad, así como a tus consejos, todos valiosísimos y minuciosos. Y gracias también por haberme aguantado. Quizá no todo el mundo habría estado dispuesto durante una pandemia a oír hablar a diario de Eneas, como yo hice contigo.

Se me olvidaba: para disfrute de los más malévolos, gracias también, como siempre, a mi perro.

LA LECCIÓN DE ENEAS

La intuición de distribuir los capítulos de esta forma y en este orden se debe a André Aciman, a quien agradezco haberse mostrado dispuesto a leer mis páginas y, sobre todo, ser amigo mío.

CÓMO NACE ESTE LIBRO

Giorgio Caproni, *L'opera in versi*, Milán, Mondadori, 1998.
—, «Noi, Enea», en *La Fiera Letteraria*, IV, n.º 27 (3 de julio de 1949), p. 2.
Maurizio Bettini, «Il passaggio di Enea di Giorgio Caproni», en *Rivista di Poesia Comparata*, XXVI-XXVII (2002).

DERRAMANDO LÁGRIMAS

Marziale, *Epigrammi*, Giuseppe Norcio (ed.), Milán, UTET, 2014. Cfr. Marcial, *Epigramas*, II, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2001, trad. de J. Fernández Valverde y A. Ramírez de Verger.
Lucano, *Farsaglia, o La guerra civile*, Luca Canali (ed.), Milán, Rizzoli, 1997. Cfr. M. Anneo Lucano, *Farsalia*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1984, trad. de A. Holgado Redondo.
Orazio, *Satire*, Mario Labate (ed.), Milán, Rizzoli, 1981. Cfr. Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2008, trad. de J. L. Moralejo.
Velleio Patercolo, *Storia romana*, Renzo Nuti (ed.), Milán, Rizzoli, 1997. Cfr. Veleyo Patérculo, *Historia romana*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2001, trad. de M. A. Sánchez Manzano.
Ovidio, *Tristezze*, Francesca Lechi (ed.), Milán, Rizzoli, 2000. Cfr. Ovidio, *Tristes. Pónticas*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1992, trad. de J. González Vázquez.

NO QUÉ HACER, SINO CÓMO HACERLO

Sallustio, *La congiura di Catilina*, Lidia Storoni Mazzolani (ed.), Milán, Rizzoli, 1976. Cfr. Salustio. *Conjuración de Catilina. Guerra de Jugurta. Fragmentos de las «Historias»*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1997, trad. de B. Segura Ramos.
Joël Thomas, *Structures de l'imaginaire dans l'*Enéide, París, Les Belles Lettres, 1981.

Richard Hoggart, *La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre*, París, Les Éditions de Minuit, 1970.

SER ENEAS

Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, Rolando Damiani (ed.), Milán, Mondadori, 2014. Cfr. *Las pasiones*, Madrid, Siruela, 2013.
Johann J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, Claudio Franzoni (ed.), Turín, Einaudi, 2016.
Edouard Norden, *Die Römische Literatur*, Leipzig, Teubner, 1954, p. 88.

El empleo de la expresión «sangrado al margen» al comienzo del capítulo es una alusión directa a Elena Ferrante, escritora contemporánea a la que aprecio y admiro, y que, además, me estimula con sus escritos a encontrar razones válidas para justificar mi despilfarro personal de palabras y de vida. En la página 85 de *L'amica geniale* (Roma, E/O, 2011) podemos leer: «El 31 de diciembre de 1958 Lila tuvo su primer episodio de sangrado al margen. La expresión no es mía; la ha utilizado siempre ella forzando el significado habitual de las palabras. Decía que en esas ocasiones se disolvían de repente los márgenes de las personas y de las cosas» [cfr. *La amiga estupenda*, Barcelona, Lumen, 2020]. Esta expresión me pareció, pues, la única posible, y desde luego la más exacta, para intentar expresar la *pietas* de Eneas, que ni una sola vez cede a la tentación de salirse del límite trazado para su personaje por el mito clásico.

UNA CUESTIÓN FEMENINA

Ammiano Marcellino, *Le storie. Testo latino a fronte*, Antonio Selem (ed.), Turín, UTET, 2014. Cfr. Amiano Marcelino, *Historia*, Madrid, Akal, 2002, trad. de M. L. Harto Trujillo.

La constatación de cómo, en medio de tanta literatura, el personaje de Dido se ha definido siempre solo en torno a su abandono por parte de Eneas, como si la mujer no mereciera un estudio propio, salvo como «amante (herida) de», no ha podido más que hacerme pensar en Emma, ingeniera y activista francesa, autora de tiras cómicas feministas,

publicadas por decenas de millares en Francia y en el resto del mundo.

Sus historias, publicadas en 2020 en Italia (Roma-Bari) por la editorial Laterza con el título *Bastava chiedere! 10 storie di femminismo quotidiano* [cfr. Emma Clit, *La carga mental. Sí a la vida en común; no a los lugares comunes*, Barcelona, Lumen, 2018], han significado para mí un descubrimiento tan sorprendente como doloroso. En efecto, he comprendido que no basta con tener un trabajo y una independencia económica para liberarse del planteamiento machista y patriarcal en el que las mujeres son criadas desde hace siglos, si toda la carga mental, emocional y sexual de los hombres sigue pesando sobre sus hombros. Al parecer, ni siquiera basta con que seamos reinas de Cartago para ser consideradas como personajes autónomos en los que hay que profundizar sin implicar en el análisis del propio malestar también los destinos de los hombres con los que, durante algún tiempo, hemos compartido la vida y la cama.

Por último, la relativa desenvoltura al nombrar los juegos de los sentidos entre los amantes y la consiguiente desesperación se debe a la lectura tenaz de los textos de Ester Viola; aparte de la amistad y el aprecio que me unen a ella.

LAS PUERTAS DE LOS SUEÑOS

Antonio La Penna, *L'impossibile giustificazione della storia. Un'interpretazione di Virgilio*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

—, *La cultura letteraria a Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2015.

Luca Canali, *Come leggere Virgilio*, Milán, Bompiani, 2007, p. 69.

Debo un agradecimiento especial a Elena Giusti, Assistant Professor in Latin Literature and Language en la Universidad de Warwick. De ella son los artículos «Did Somebody Say Augustan Totalitarianism? Duncan Kennedy's "Reflections", Hannah Arendt's *Origins*, and the Continental Divide over Virgil's *Aeneid*», en *Dictynna. Revue de Poétique Latine*, 13 (2016); y «Altar of Facts. Truth and Rumor in the Age of Berlusconi», en *Eidolon* (13 de marzo de 2017).

LOS OTROS, O SEA, NOSOTROS

Roberto Nicolai, «Il catalogo dei popoli italici nell'*Eneide* (7, 623-817) e i suoi modelli», en *Mélanges de l'École Française de Rome*, 129, 1, *Magno e Latio totaque Ausonia. Etnografia virgiliana e Italia augustea*, Stéphane Bourdin y Alessandro Pagliara (dirs.) (2017).
Antonio La Penna, «Il culto della romanità nel periodo fascista», en *Italia contemporanea*, 217 (diciembre de 1999).
Luciano Canfora, *Ideologie del classicismo*, Turín, Einaudi, 1980.
—, *Le vie del classicismo*, Roma-Bari, Laterza, 1989, p. 254.
Mariella Cagnetta, *Antichisti e impero fascista*, Bari, Dedalo, 1979.
Giusto Traina, *La storia speciale. Perché non possiamo fare a meno degli antichi romani*, Bari-Roma, Laterza, 2020.
«Il bimillenario di Virgilio celebrato alla Sorbona», en *La Stampa* (26 de marzo de 1930), p. 3.

Las citas de Benito Mussolini proceden de la entrada «Fascismo» (1932) de la *Enciclopedia Italiana Treccani*. Para las ediciones íntegras de los discursos del Duce, véanse las publicaciones de la editorial Alpes.

MARAVILLA DECIRLO

Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Éditions du Seuil, 1982.
Brooks Otis, *Virgil. A Study in Civilized Poetry*, Norman, University of Oklahoma Press, 1995.
Orazio, *Epistole*, Mario Ramous (ed.), Milán, Garzanti, 2006. Cfr. Horacio, *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 2008, trad. de J. L. Moralejo.

La sinfonía 40 en sol menor, K 550, llamada también «Gran Sinfonía en sol menor», fue compuesta por Wolfgang Amadeus Mozart durante el verano de 1788, cuando el músico tenía treinta y dos años. Desde el primer momento fue reconocida unánimemente como una obra maestra insuperable por el sentimiento trágico que emana a través de una forma de gracia mesurada y de decorosa melancolía. Entre las versiones que se pueden encontrar con facilidad en línea, una de las más conmovedoras es la ejecutada por la NBC Symphony Orchestra de Nueva York, bajo la dirección de Arturo Toscanini.

Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, París, Les Éditions de Minuit, 2002.

Properzio, *Elegie*, Luca Canali (ed.), Milán, Rizzoli, 1987. Cfr. Propercio, *Elegías*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1989, trad. de A. Ramírez de Verger.

Domenico Comparetti, *Virgilio nel Medioevo*, Milán, Luni, 2017.

Agostino, *Confessioni. Testo latino a fronte*, Giovanni Reale (ed.), Milán, Bompiani, 2012. Cfr. San Agustín, *Las confesiones*, Ángel Custodio Vega (ed.), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos (BAC), 1979.

Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, Franco Tomasi (ed.), Milán, Rizzoli, 2010.

Giacomo Leopardi, *Operette morali*, Giorgio Ficara (ed.), Milán, Mondadori, 2017.

Hermann Broch, *La morte di Virgilio*, Milán, Feltrinelli, 2016. Cfr. Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*, Madrid, Alianza, 1979, trad. de J. M. Ripalda.

En general, la obra más concienzuda y completa para estudiar la suerte que corrió Virgilio a lo largo de mil quinientos años de historia de la literatura es: Jan M. Ziolkowski y Michael C. J. Putnam, *The Virgilian Tradition. The First Fifteen Hundred Years*, Londres, Yale University Press, 2008.

Deseo expresar especialmente mi agradecimiento a Béatrice Robert-Boissier, que, en su calidad de *chargée de mission* en la Académie des Inscriptions et Belles-lettres de París, me guio con aires de detective en mi búsqueda del posible rostro de Virgilio. Suyo es *Virgile à l'Académie, le poète, le savant et le citoyen*, librito escrito con ocasión de la Journée Européenne du Patrimoine 2016, de la Académie des Inscriptions et Belles-lettres <https://www.aibl.fr/IMG/pdf/livret-patrimoine2016-light.pdf>.

APÉNDICES

LA *ENEIDA*, BREVE RESUMEN

Tras siete largos años de viaje por mar, Eneas y sus compañeros son arrojados a las costas de África por una violenta tempestad desencadenada por Juno. Allí, los desterrados son acogidos con benevolencia por la reina de Cartago, Dido, que, tras ofrecerles un fastuoso banquete, ruega a Eneas que le cuente la historia de sus penalidades (libro I).

Eneas relata cómo, mientras Troya ardía y era pasto de las llamas a causa del caballo de madera, engaño de Ulises, huyó de su ciudad natal por voluntad del Hado para fundar en otro lugar una patria en la que depositar los dioses Penates que Héctor le había entregado. Con él emprendieron viaje su pequeño hijo Ascanio y su achacoso padre, Anquises, mientras su esposa, Creúsa, desaparecía inexplicablemente entre las llamas (libro II).

El relato del desesperado viaje de los prófugos troyanos continúa con las escalas realizadas a lo largo de su incierta navegación: Tracia, Delos, Creta, las islas Estrófades, infestadas por las Harpías, criaturas de rostro humano y cuerpo de pájaro. Y luego el Épiro, donde Eneas se encuentra con Andrómaca, la esposa de Héctor, hasta llegar a Sicilia, donde Anquises muere de extenuación cerca de Trápani. Por último, el fatídico naufragio conduce a los desterrados a la corte de Dido (libro III).

La reina se enamora de Eneas por voluntad de Venus, que envía a Cartago a su hijo Cupido. Los dos yacen juntos durante una tormenta en una cueva y ahí comienza una historia de amor que lleva a Eneas a olvidar incluso los designios del Hado. Al cabo de unos meses, cuando vuelve a ser dueño de sí mismo, Eneas iza las velas con destino al Lacio. Dido, tras una furibunda pelea con Eneas, se suicida arrojándose sobre la espada del hombre al que ama,

amenazándolo con la eterna enemistad entre Cartago y Roma (libro IV).

Tras zarpar de Cartago, los troyanos desembarcan de nuevo en Sicilia, donde celebran unos juegos en honor del difunto Anquises. Juno intenta destruir sus naves, pero una lluvia de oro apaga el incendio que ha provocado. Una parte de los prófugos, los más viejos, se niegan a seguir adelante y se establecen allí, en una pequeña ciudad, mientras Eneas y sus compañeros más fieles continúan navegando rumbo al Lacio. Durante la travesía, Miseno desaparece en el mar, raptado por el Sueño (libro V).

Al llegar a Cumas, Eneas se dirige al templo de Apolo, donde la Sibila lo acompaña durante su bajada a los infiernos. Provisto de una ramita de oro, regalo destinado a Proserpina, Eneas atraviesa el terrible Hades, con su río guardado por Caronte, y se encuentra, entre otras, con las almas de su amigo Deífobo, caído en Troya, del infortunado piloto Palinuro y de Dido, que, al ver al hombre que había amado, reacciona con furia. Finalmente, en los Campos Elíseos, Eneas vuelve a encontrarse con su padre, que le canta el futuro glorioso que aguarda a Roma gracias a la descendencia que, a partir de su hijo, llevará hasta Rómulo y, muchos siglos después, hasta Augusto (libro VI).

En la desembocadura del Tíber, Eneas reconoce la patria predicha por el Hado, el Lacio. A continuación, los troyanos ruegan hospitalidad al rey Latino, que acoge generosamente a los expatriados e incluso ofrece a Eneas, como esposa, a su hija, Lavinia. Sin embargo, Juno desencadena el odio contra los troyanos de la esposa de Latino, Amata, que azuza contra Eneas al valeroso Turno, con el que Lavinia había sido prometida (libro VII).

En vista de las graves dificultades debidas a la inminente guerra del Lacio, Eneas recibe la ayuda del rey Evandro, fundador del Palatino, que pone a su disposición un ejército capitaneado por su joven hijo, Palante. Mientras tanto, Venus regala a Eneas un escudo forjado por Vulcano, en el que se encuentran labradas las vicisitudes por las que Roma pasará, desde sus orígenes hasta la batalla de Accio, que supone el triunfo de Octaviano sobre Antonio y Cleopatra (libro VIII).

Comienza la guerra en el Lacio. Los jóvenes amigos, Niso y

Euríalo, mueren violentamente a manos de Turno, que profana sus cadáveres. El guerrero lacial, tras penetrar en el campamento troyano, se ve obligado a emprender la huida y se salva arrojándose al Tíber (libro IX).

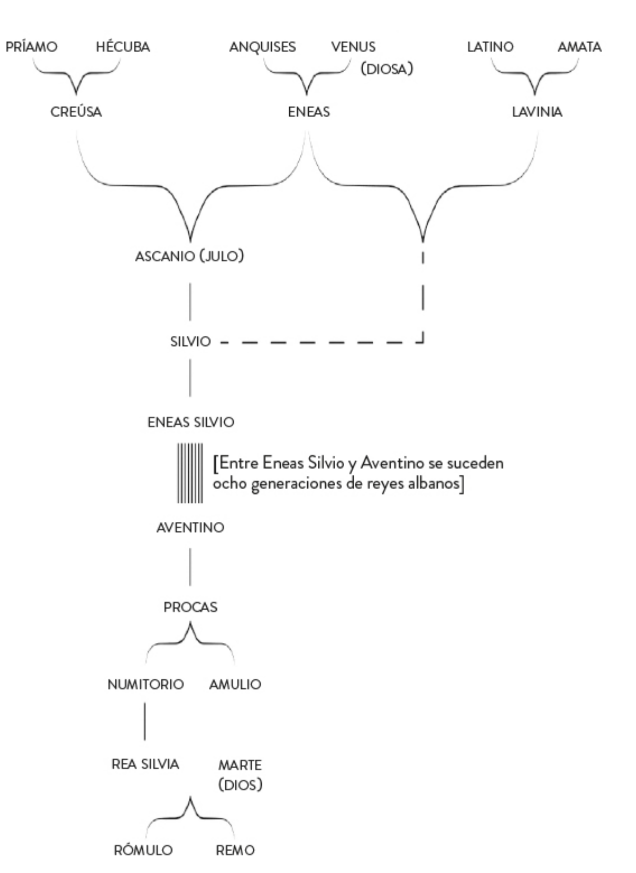
Eneas cambia a su favor el resultado de la batalla, pero Turno mata cruelmente al joven Palante. Eneas, en venganza, mata entonces al guerrero itálico Mezencio (libro X).

Se alcanza una tregua para enterrar a los muertos. Se reanuda la batalla con la entrada en escena de la virginal amazona Camila, reina de los volscos, que causa estragos entre los troyanos antes de caer en el combate (libro XI).

Aun sabiendo que el Hado le es adverso, Turno desafía en duelo a Eneas. El troyano sale vencedor y, aunque estaría dispuesto a perdonar la vida del caudillo lacial, al final cede a la sed de venganza cuando reconoce el tahalí de la espada que había pertenecido a su querido amigo Palante. Tras ser herido de muerte, el alma de Turno huye indignada entre las sombras (libro XII).

¿QUIÉN ERA ENEAS?

Hijo del mortal Anquises y de la diosa Venus, Eneas es el príncipe de los dárdanos, una de las tribus ilíricas reunidas en Dardania, antigua región de los Balcanes. Guerrero valeroso, Homero cuenta en la *Ilíada* que Eneas tomó parte en la guerra de Troya en calidad de aliado de los troyanos, a raíz de contraer matrimonio con Creúsa, hija de Príamo. Tras la caída de Troya, su largo viaje en busca de una nueva patria que fundar es contado en la *Eneida*, de Virgilio. Después de múltiples desventuras y de una escala en Cartago al lado de la reina Dido, Eneas desembarcará en el Lacio y de este modo dará origen al Imperio romano.


PRÍAMO
HÉCUBA
ANQUISES
VENUS
(DIOSA)
LATINO
AMATA
CREÚSA
ENEAS
LAVINIA
ASCANIO (JULO)
SILVIO
ENEAS SILVIO
[Entre Eneas Silvio y Aventino se suceden
ocho generaciones de reyes albanos]
AVENTINO
PROCAS
NUMITORIO
AMULIO
REA SILVIA
MARTE
(DIOS)
RÓMULO
REMO

NOTAS

[1] La escuela secundaria de primer grado, habitualmente llamada «escuela media» o «media inferior», representa en el sistema educativo italiano el segundo nivel de la enseñanza obligatoria, después de la enseñanza primaria. Dura tres años, de los once a los catorce, y precede a la escuela secundaria de segundo grado, llamada habitualmente «escuela media superior» (obligatoria hasta los dieciséis). En el sistema educativo italiano, el liceo clásico es una escuela secundaria de segundo grado, cuya finalidad es dar a los alumnos acceso a la enseñanza universitaria. Posee un marcado carácter humanístico y en él es obligatorio el estudio de las lenguas clásicas (latín y griego), con independencia del tipo de estudios universitarios que se quieran seguir. Tiene una duración de cinco años, desde los trece-catorce hasta los dieciocho-diecinueve, y se divide en dos partes, el «bienio» (anteriormente llamado *ginnasio* y, en la actualidad, obligatorio) y el «trienio» (o *liceo* propiamente dicho). *(N. de los T.)*

[2] Aunque citamos siempre la traducción de la *Eneida* correspondiente a la edición de la Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1997, en este caso reproducimos la de Alianza, Madrid, 1986, porque esta última incluye los versos que, según Elio Donato, iniciaban el poema de Virgilio. *(N. de los T.)*

[3] Para las correspondientes trads. al cast., véanse *Las correcciones*, Barcelona, Seix Barral, 2002, y *El colibrí*, Barcelona, Anagrama, 2020. *(N. de los T.)*

[4] El diccionario escolar latino-español/español-latino *Vox* explica (más que traduce) el término reproduciendo casi la versión del *Dictionnaire Illustré Latin-Français*, de F. Gaffiot, como: «Sentimiento que hace aceptar y cumplir todos los deberes para los dioses, los padres y los familiares, la patria, los amigos, etc., y cuya traducción varía según sea el objeto al que se refiera». *(N. de los T.)*

[5] «La desventurada respondió» es una célebre frase del capítulo X de *Los novios*, de Alessandro Manzoni, que con el tiempo se ha convertido en una frase hecha de la lengua italiana. Estilísticamente «La desventurada respondió» es considerada a veces una elipsis, pero, en realidad, es una aposiopesis, quizá la más famosa de la literatura italiana. El capítulo en cuestión cuenta la historia de Gertrude, la monja de Monza, obligada por su padre a profesar la vida monástica desde su más tierna edad, para posteriormente acabar seducida por el

joven Egidio, «malvado de profesión». Con esta frase Manzoni expresa la profunda división interna del alma de Gertrude: con las palabras «la desventurada» el autor alude a todas las adversidades sufridas por la monja (lo mismo que Dido); con «respondió» el novelista hace referencia a la culpa individual de Gertrude, por haber «respondido» (dado su consentimiento) a las pretensiones de Egidio. Otra culpa (como en el caso de Dido) sería la de no haberse rebelado nunca contra el destino que le han impuesto. *(N. de los T.)*

[6] Cfr. trad. cast.: Emma Clit, *La carga mental. Sí a la vida en común; no a los lugares comunes*, Barcelona, Lumen, 2018. *(N. de los T.)*

[7] La empresa de Fiume fue un episodio del periodo de entreguerras que consistió en la ocupación por parte de algunas unidades rebeldes del ejército italiano de la ciudad de Fiume, que se disputaban el Reino de Italia y el Reino de los Serbios, Croatas y Eslovenos. La expedición fue acaudillada por el poeta Gabriele D'Annunzio. La ocupación duró desde de septiembre de 1919 hasta la Navidad de 1920, cuando el Gobierno italiano obligó a desocupar la ciudad por la fuerza. *(N. de los. T.)*

[8] En su uso como sustantivo, el adjetivo «lictorio» se utiliza en italiano como sinónimo de «fascismo», o Fascio Littorio. Las *fasces* eran los haces de treinta varas atadas mediante una tira de cuero que sujetaba también una segur, símbolo de la fuerza que daba la unión y del poder de las autoridades romanas. Los lictores eran los funcionarios que portaban esos haces, que pasaron a denominarse haces lictorios (*fasces lictoriae*). *(N. de los T.)*

[9] En castellano en el original. *(N. de los T.)*

[10] Esta experiencia para nosotros no ha existido nunca. En España, cuando se estudiaba latín y griego, se conocía el hexámetro y se aprendía a escandirlo en griego y en latín al mismo tiempo (concretamente en el viejo curso preuniversitario y luego en el COU, donde se traducía a Homero y Virgilio). *(N. de los T.)*

[11] Película de 1954 estrenada en España con el título de *Te querré siempre*. *(N. de los T.)*

[12] Cfr. Platón, *Diálogos*, VI: *Filebo. Timeo. Critias*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1992, trads. de M. A. Durán y F. Lisi.

[13] Las citas de Virgilio incluidas en nuestra traducción al castellano corresponden a: Virgilio, *Eneida*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1992, trad. de J. de Echave-Sustaeta, salvo en un caso, por lo demás especificado en nota a pie de página, donde seguimos la siguiente versión: Virgilio, *Eneida*, Madrid, Alianza, 1986, trad. de R. Fontán Barreiro. Para las *Bucólicas*, cfr. Virgilio, *Bucólicas*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1990, trads. de T. Recio García y A. Soler Ruiz. Y para las *Geórgicas*, cfr. Virgilio, *Geórgicas*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1990, trads. de T. Recio García y A. Soler Ruiz.

[14] Las versiones de estas mismas obras que hemos utilizado son: Homero, *Ilíada*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1996, trad. y pról.

de E. Crespo Güemes, y Homero, *Odisea*, Madrid, Biblioteca Clásica Gredos, 1982, trad. de J. M. Pabón.

[15] La versión que hemos utilizado es: Dante Alighieri, *Divina Comedia*, ed. y trad. de Jorge Gimeno, Barcelona, Penguin Clásicos, 2021.

Andrea Marcolongo vuelve a tender hilos entre el mundo clásico y el nuestro.



La Eneida no es un poema para tiempos de paz. Sus versos no son apropiados cuando todo va sobre ruedas, son ideales cuando sentimos la urgencia de encontrar nuestro camino hacia un después que nos asombra por su diferencia con el antes en el que siempre hemos vivido. Por decirlo con otras palabras: la lectura de la Eneida es muy recomendable en medio del huracán, y a ser posible sin paraguas. Eneas es el hombre vencido, el héroe sin patria a la que volver. Se aleja de las ruinas de Troya con su padre a cuestas y en busca de un nuevo comienzo, armado con sus posesiones más preciadas, en un barco sin timonel a la búsqueda de una tierra prometida en la que volver a empezar.

A su más puro estilo, Marcolongo nos muestra en este maravilloso

ensayo cómo el poema épico de Virgilio resuena en el mundo contemporáneo y cómo sus temáticas y sus protagonistas nos pueden seguir emocionando aún hoy. De Eneas solemos recordar su huida de Troya o su trágica historia de amor con Dido, pero tendemos a olvidar el relato épico de los orígenes míticos de Roma y su imperio. Su resiliencia y la fuerza de su esperanza son ejemplares y constituyen una lección de sorprendente actualidad.

"Andrea Marcolongo es la Montaigne del siglo XXI. Sabiduría y encanto a raudales."
ANDRÉ ACIMAN

"Marcolongo vuelve sobre aquello que mejor hace: leer el mundo con ojos nuevos y sabios".
KARINA SAINZ

"Según Marcolongo, en la Eneida reconocemos una esperanza que nos concierne a todos: la de encontrar un lugar donde podamos parar, dejar atrás el dolor y volver a empezar".
Elle

"Libro a libro, explorando las grandes obras de la Antigüedad, Marcolongo ha creado un estilo muy personal, que combina una erudición infalible con un enfoque sensible. Su nuevo ilumina La Eneida bajo una luz contemporánea".
Le Monde

"Qué gran libro para el futuro, que al mismo tiempo nos lleva a echar la vista atrás!".
Tutto Libri, *La Stampa*

"Una lección muy actual que todos en la escuela han estudiado e inmediatamente olvidado".
La Repubblica

Andrea Marcolongo (Milán, 1987), escritora y periodista, es licenciada en Letras Clásicas por la Universidad de Milán. Es autora del fenómeno literario *La lengua de los dioses* (Taurus, 2017), de *La medida de los héroes* (Taurus, 2019) y de *Etimologías para sobrevivir al caos* (Taurus, 2021). Sus libros han sido traducidos a 28 lenguas. Actualmente vive en París.



Título original: *La lezione di Enea*
Primera edición: marzo de 2023

© 2020, Gius. Laterza & Figli
Todos los derechos reservados
© 2023, Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. U.
Travessera de Gràcia, 47-49. 08021 Barcelona

© 2023, Juan Rabasseda Gascón y Teófilo de Lozoya, por la traducción
Diseño de portada: Marc Cubillas

Penguin Random House Grupo Editorial apoya la protección del *copyright.*
El *copyright* estimula la creatividad, defiende la diversidad en el ámbito de las ideas y el conocimiento, promueve la libre expresión y favorece una cultura viva. Gracias por comprar una edición autorizada de este libro y por respetar las leyes del *copyright* al no reproducir ni distribuir ninguna parte de esta obra por ningún medio sin permiso. Al hacerlo está respaldando a los autores y permitiendo que PRHGE continúe publicando libros para todos los lectores. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, https://www.cedro.org) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.

ISBN: 978-84-306-2456-0

Compuesto en Arca Edinet S. L.

Facebook: penguinebooks
Facebook: tauruseditorial
Twitter: @tauruseditorial
Instagram: @ penguinlibros
Youtube: penguinlibros

«Para viajar lejos no hay mejor nave que un libro.»

EMILY DICKINSON

Gracias por tu lectura de este libro.

En **Penguinlibros.club** encontrarás las mejores recomendaciones de lectura.

Únete a nuestra comunidad y viaja con nosotros.



Penguinlibros.club





ÍNDICE

El arte de resistir

Mapa
La lección de Eneas
1. Cómo nace este libro
2. Derramando lágrimas. La historia de Virgilio y de la Eneida
3. No qué hacer, sino cómo hacerlo. El papel del Hado en la Eneida
4. Ser Eneas. La audacia en la pietas
5. Una cuestión femenina. Dido y el amor en la Eneida
6. Las puertas de los sueños. La Eneida en tiempos del principado de Augusto
7. Los otros, o sea, nosotros. Italia y los itálicos en la Eneida
8. Maravilla decirlo. El estilo de la Eneida y de sus hexámetros
9. «La fortuna ayuda a los audaces». La acogida de la Eneida en la literatura posterior
Bibliografía y agradecimientos
Apéndices
La Eneida. Breve resumen
¿Quién era Eneas?

Notas
Sobre este libro
Sobre Andrea Marcolongo
Créditos